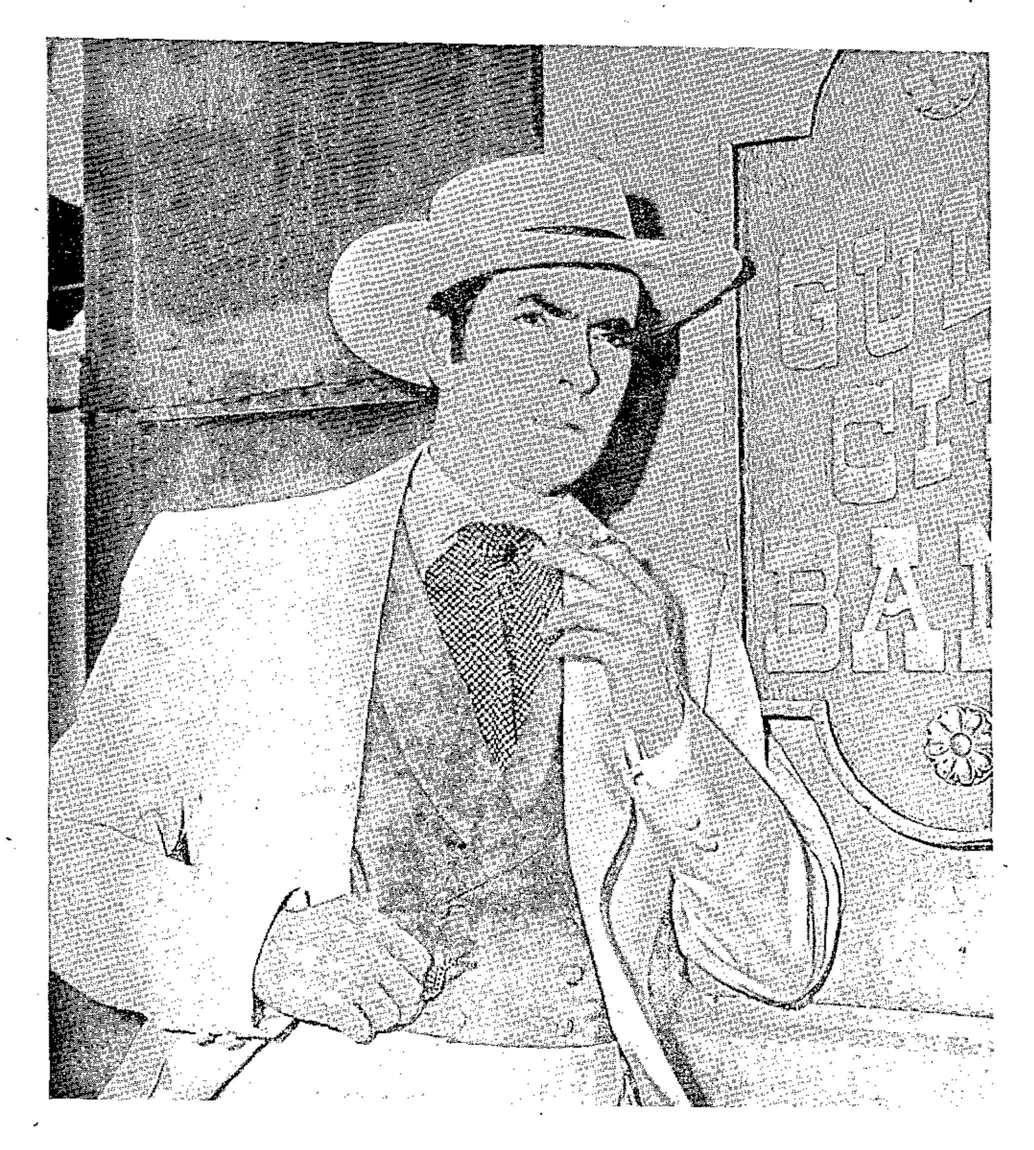
CAHIERS DU CINÉMA



N° 29 • REVUE DU CINÉMA ET DU TÉLÉCINÉMA • N° 29



Tyrone Power dans LE GENTILHOMME DE LA LOUISIANE (*The Missisipi Gambler*) de Rudolph Mate, a pour partenaires féminines Piper Laurie et Julia Adams (UNIVERSAL FILM S. A.).

CAHIERS DU CINÉMA

REVUE MENSUELLE DU CINÉMA ET DU TÉLÉCINÉMA

146, CHAMPS-ÉLYSÉES, PARIS (8e) - ÉLYSÉES 05-38

RÉDACTEURS EN CHEF : LO DUCA, J. DONIOL-VALCROZE ET A. BAZIN

DIRECTEUR-GÉRANT : L. KEIGEL

TOME V — No 29 — DÉCEMBRE 1953

SOMMAIRE

Les photographies qui illustrent ce numéro sont dues à l'obligeance de : Horace Melon Novel, 22th Century Fox, Paramount, M.G.M., Lux Film, Universal, Artistes Associés, R.K.O., Film Library of Museum of Modern Art, Paris-Film Production, Avon Production, Gibé, Film Ariane, Filmsonor.

Nous rappelons à nos lecteurs la parution pour Noël d'un numéro spécial des CAHIERS DU CINEMA sur LA FEMME ET LE CINEMA. Ce numéro sera servi normalement aux abonnés et vendu au prix habituel (voir p. 61).

NOTRE COUVERTURE :



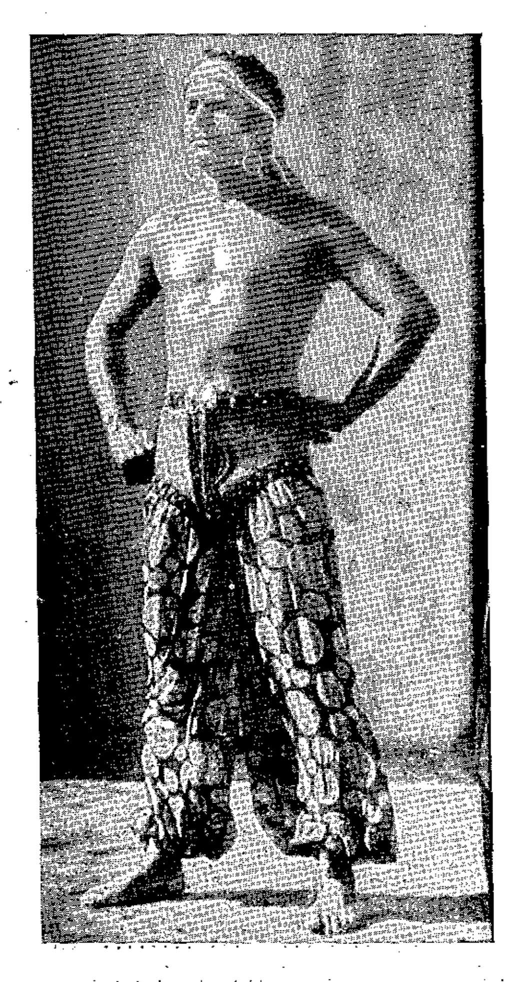
Jean Simmons dans *The Robe (La Tunique)*, d'Henry Koster, premier film en « Cinémascope » *(22th Century Fox)*.

Horace Melon Novel

POUR SALUER DOUGLAS

★

Il y a quatorze ans, en décembre 1939, mourait Douglas Fairbanks. En ce mois anniversaire nous donnons avec plaisir la parole à Horace Melon Novel, admirateur fidèle et exégète fervent du grand « Doug ». — (N.D.L.R.).



Douglas Fairbanks dans *Le Voleur de Bagdad* de Raoul Walsh (1924).

Douglas Ulman, fils de Charles Ulman, avocat à New-York, naquit à Denver (Colorado) le 23 mai 1883, enfant magnifique qui eut l'étrange luxe de venir au monde avec deux dents. « Nous l'appellerons Douglas et il deviendra célèbre comme Richard III », dirent ses parents. En attendant, ce sera une éducation où le théâtre a sa place, puis l'école militaire de Jarvis, l'école technique de Denver, les débuts au théâtre, Shakespeare, un premier mariage et enfin les débuts au cinéma en 1915 avec Griffith dans *Le Timide* (*The Lamb*).

De 1915 à 1920, le chemin sera rapide. 1920 voit arriver votre gloire et le célèbre mariage avec Mary Pickford « La petite fiancée du monde ».

Cher Douglas, si la mort vous a foudroyé sur place, en cette froide nuit de décembre 1939, là-bas, à Santa-Monica, votre image ardente ne nous a pas quittés; la contagion bienfaisante de votre large sourire, illumine encore nos heures moroses.

Je vous revois, beau comme un jeune dieu, allongé sur la fontaine de Bagdad, faisant semblant de dormir pour dérober plus aisément la bague du gros benêt de marchand qui venait faire boire sa monture; je revois votre visage extasié, humant l'arôme d'un plat de riz très haut perché... jamais trop haut pour vous; et votre joie sauvage de voler la corde magique, vos sauts extraordinaires à pieds joints de jarre en jarre, dans la grande salle derrière le palais.

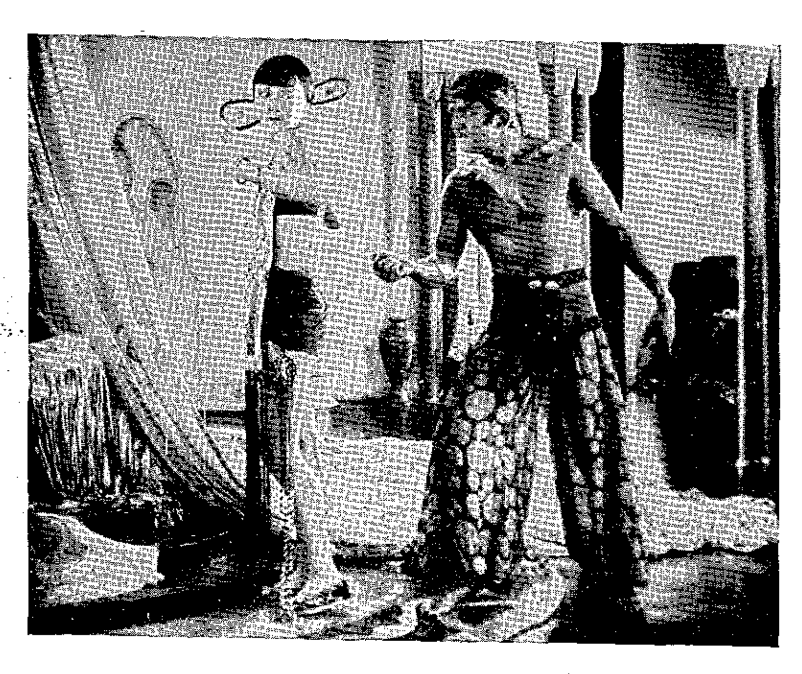
Ahmed, le Voleur « aux muscles longs comme les eaux du fleuve sacré », était un vrai plaisir pour les yeux. En vous voyant ainsi, statue vivante, sillonner l'écran en des orbes rapides mais toujours gracieuses, je ne pouvais qu'approuver ces mots d'un critique dont je ne sais plus le nom : « Il y avait en son corps une telle perfection de formes, qu'à chaque mouvement il créait de la beauté ».

Si, dans la seconde partie du film, Douglas disparaissait un peu dans la somptuosité des décors, chacune de ses apparitions dans le cadre de l'écran, était un rayon de lumière pour le spectateur.

Douglas Fairbanks fut un des rares artistes des « movies », qui ait su imposer d'emblée sa personnalité à tous les publics. Il avait une manière à lui, vous en souvient-il ? de se faire *désirer*, de créer dès le début de chacun de ses films, une ambiance mystérieuse et quasi féerique.



Douglas Fairbanks dans *The Black Pirate* d'Albert Parker (1926).



Anna May Wong et Douglas Fairbanks dans *Le Voleur de Bagdad.*

Ce charme de l'attente n'a jamais été aussi au point que dans *Le signe de Zorro* son chef-d'œuvre : les conversations au cabaret, la cicatrice en Z sur la joue d'un ancien adversaire du fameux hors-la-loi, la réputation éblouissante de Zorro, la superbe tapageuse de Gonzalès qui se faisait fort de l'écraser sous son talon, tout concourait en cette soirée, à hâter la venue du héros fébrilement attendu.

Le voilà enfin, masqué, ganté, botté de noir, souple et rieur, il était bien le redresseur de torts, le ferrailleur incomparable, le lutteur éblouissant que tout le monde admirait.

Mais qu'importent les titres de toutes ses bandes, les Don X, les Gauchos, les Pirates, et autres Robinsons, c'était Douglas qui comptait, un Douglas qui ne pouvait décevoir, car il savait toujours avec un flair surprenant, choisir des rôles juste à sa taille. Et puis, *il avait l'air tellement heureux de jouer,* qu'on le regardait avec ravissement. Il lui suffisait de dérouler sa fantaisie en bonds inattendus et désinvoltes, pour nous faire oublier que la vie était là, avec ses grisailles et ses bêtises, à la porte du cinéma, et qu'elle aurait moins de charme tout-à-l'heure quand elle nous reprendrait.

Ceux qui l'ont connu savent que Doug dans le privé, était le même qu'à l'écran, il « jouait » son existence avec cette simplicité, cette joie de vivre exultante, qui vous emporte irrésistiblement. Sa vie fut un perpétuel entraînement, et la *nature entière* fut son gymnase : barres fixes sur le pont d'un transatlantique, passerelles de débarquement, rampes d'escaliers, plages de la Riviera ou du Pacifique, surf-boat, lianes souples des forêts tropicales, tout



Les « artistes associés » en 1930. De gauche à droite : Douglas Fairbanks, D.W. Griffith, Mary Pickford et Charlie Chaplin.



Douglas Fairbanks et Maurice Chevallier à Hollywood en 1934 à l'époque où Chevallier tournait *Folies Bergères.*

lui servait de tremplin, de point d'appui, pour ses courses, ses sauts et ses plongeons.

Nous tous, spectateurs muets et ravis, serions restés volontiers plus de quatre-vingt minutes, à l'écouter et à le suivre dans ses aventures autour du monde.

Si Douglas Fairbanks senior, compte parmi les grands pionniers du cinéma, c'est qu'il fut bien plus qu'un remarquable athlète : artiste né, il avait un sens extraordinaire du mouvement, du bonheur spontané, un romantisme chevaleresque et beau joueur, qui le détachent de la grisaille de notre temps.

Depuis *Le Timide*, son premier film, tourné en 1915, jusqu'à *La vie privée de Don Juan*, réalisé par Alexandre Korda à Londres en 1934, Fairbanks évolue sans cesse, passant du jeune homme moderne et athlétique de *La Folie de Manhattan* aux héros historiques de Robin des Bois et de d'Artagnan, au conteur charmant du Tour du Monde, et enfin à l'ironiste un peu amer mais souriant d'un Don Giovanni vieilli, retournant de gaieté de cœur à son épouse légitime.

La brusque disparition de Douglas Fairbanks, il y a 14 ans déjà, ne saurait effacer son souvenir : il vivra longtemps encore, au cœur de ceux qui gardent intact l'éternel enfant de leur jeunesse.

HORACE MELON NOVEL.



Douglas Fairbanks, avec Benita Hume, dans son dernier film, *La vie privée de Don Juan* d'Alexandre Korda (1934).

Jacques Rivette

Rencontre avec OTTO PREMINGER

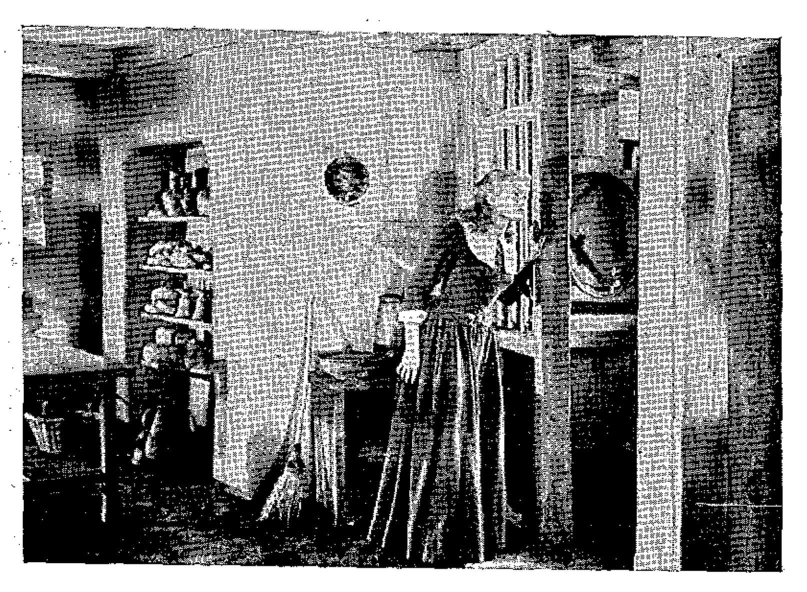


Otto Preminger

La gentillesse est le signe des grands cinéastes ; de cette vérité première, Otto Preminger offre d'entrée la vivante confirmation. Mais le lecteur se soucie peu sans doute des politesses de la porte et toutes formalités d'abord ou d'introduction. Venons-en donc sans attendre aux propos mêmes, motifs de l'importunité du visiteur.

Preminger est assis devant moi, attendant mes premières questions; de son visage aux traits marqués, buriné de rides expressives, émane cependant une grande douceur, liée sans doute à la clarté sereine du regard. Il parle un français hésitant, mais fort correct, et s'en explique aussitôt : élevé par une gouvernante française, il dut il y a vingt ans apprendre par nécessité une autre langue et écarter alors de ses préoccupations l'Europe et ses langages ; mais entend bien s'y appliquer de nouveau et y retrouver bientôt quelque perfection.

Puis il évoque hâtivement à ma demande les étapes de son apprentissage : sa rencontre, très jeune encore, avec Max Reinhardt, le goût tenace et soudain du théâtre ; comment il se décida vite à n'être plus qu'un acteur occasionnel, pour consacrer toute son activité, toutes ses pensées à la mise en scène ; et s'arrête au souvenir du beau théâtre qu'il avait dans Vienne. Je l'interroge sur ses premières armes dans



Linda Darnell dans *Forever Amber* (1947). On remarquera combien la conception du décor s'apparente à celle des grands films muets germaniques.

les studios autrichiens ; il s'étonne, ne se souvient de rien ; mes questions se faisant plus précises, il consent à y reconnaître quelque part de vérité : un ou deux films, simples exercices sans importance. — Ne peut-il pourtant donner un nom, un titre ? — Non, rien d'intéressant, il a tout oublié : son œuvre commence à *Laura*.

Il reprend son récit ; mais rompt maintenant à tout instant le fil de la biographie : son arrivée à New York, la mise en scène de *Libel* à Broadway... Puis il enchaîne aussitôt sur sa passion pour le théâtre : comment il s'est toujours appliqué, malgré Hollywood, à conserver six mois chaque année pour monter les pièces de son goût ; ainsi *The Moon is Blue*... — Quelles différences de la scène à l'écran ? — Très minimes ; dans les deux cas le problème était le même : garder aux caractères toute leur spontanéité, leur *real value ;* la recherche du mouvement, l'invention de gestes étaient aussi accentuées au théâtre, aussi précises.

Et c'est 1935, le premier séjour à Hollywood, la rencontre avec Lubitsch ; Preminger, si soucieux bientôt d'affirmer sa pleine responsabilité de créateur, s'applique au contraire ici à minimiser son rôle : non seulement pour *The Lady in Ermine*, film interrompu par la mort de Lubitsch et qu'il a achevé (mais l'essentiel, affirme-t-il, était déjà tourné), mais encore pour *A Royal Scandal*, produit par Lubitsch et que la maladie seule l'empêcha de mettre en scène lui-même : là encore Preminger ne veut avoir été rien d'autre que la main qui réalise de son mieux la pensée du véritable auteur.

Mais le récit biographique l'intéresse de moins en moins ; il escamote les déconvenues de cette première expérience hollywoodienne, le

retour à New York, les succès de Broadway. Rappelé en Californie comme acteur, il propose alors en vain le sujet de *Laura* à tous les producteurs de la Fox, que cette histoire effarouche, se décide à produire le film lui-même, et s'en trouve si bien qu'il continuera à procéder de la sorte pour la plupart de ceux qui suivront : ce qui lui permet de traiter à sa guise les thèmes de son choix.

De *Laura*, il parle peu, mais avec une grande tendresse : « My first », murmure-t-il, et parcourant un récent numéro des CAHIERS que je lui ai remis, s'arrête un instant sur cette photographie où Gene Tierney et Dana Andrews se dévisagent.

Je le questionne sur ceux de ses films que nous n'avons pu voir à Paris : *In the Meantime, Darling* se déroulait aux alentours d'un centre d'entraînement de soldats pendant la dernière guerre, dans le campement de leurs épouses ; « une comédie, mais avec autre chose... » et il désigne le cœur, d'un geste sobre. — Quant à *Centennial Summer*, c'était un film musical, le dernier de Jérôme Kern (et le seul de Preminger), en Technicolor comme il se doit : une action légère entrecroise plusieurs personnages dans le cadre de l'Exposition et des fêtes célébrant le centenaire de Philadelphie.

Je réclame d'autres détails, mais il s'excuse : il a tout oublié de ces films déjà anciens. Quand je lui demanderai tout à l'heure s'il n'est pas une de ses œuvres qu'il préfère aux autres, il éludera encore la question : non, il n'a pas d'opinion sur ses films ; au vrai, il les écarte de son esprit. Ce qui l'intéresse, c'est le travail même, le tournage, les



Henry Fonda et Dana Andrews dans *Daisy Kenyon* (1947).

difficultés. — « J'aime *faire* un film ; mais une fois celui-ci fini, l'intérêt s'en va. Je pense au prochain. Je vois très rarement mes films terminés, ou seulement pour les présenter à quelques amis. »

Et *Forever Amber ?* — Il hésite un peu, puis évoque l'ambiance de crise qu'entretenait alors cette production dans le studio ; comment une première version dirigée par John Stahl avec Peggy Cummings avait été interrompue, comment les grands patrons ne savaient plus trop qu'entreprendre, comment on l'avait pressé (non certes par contrainte, mais par une persuasion opiniâtre) de s'intéresser à l'affaire... — Pour sauver la situation ? — « Ou la ruiner », ajoute-t-il en souriant. Il plaisante doucement l'absurdité de l'entreprise, puisqu'il s'agissait de tirer parti d'un succès de scandale en omettant tout ce qui pouvait scandaliser ; mais ne renie pas cependant ce livre d'images, dont il a pris soin de modifier la distribution, de changer les décors, de refondre le scénario ; simplement, il précise : *director.*

Passant d'un scandale à un autre, il revient à *The Moon is Blue ;* s'amuse au récit de cette petite guerre contre les censures locales : le film réussit finalement à être projeté dans tous les Etats, sauf trois ; et il y a aujourd'hui même procès à Maryland pour statuer sur son sort en ce lieu ; le sujet n'est d'ailleurs nullement en cause, mais seulement quelques lignes du dialogue, moins encore, quelques mots : *pregnant, professional virgin,* jusqu'alors inentendus.

Mais je le contrains une fois encore à revenir en arrière et lui confie mon regret de n'avoir jamais pu voir sa version de *l'Eventail de Lady Windermere.* — « Vous n'avez rien à regretter, dit-il aussitôt ; c'était une tentative, malheureusement manquée ». — Mais dois-je y voir encore le scrupule de ne rien vouloir retirer à Lubitsch, et même un sujet que celui-ci illustra jadis remarquablement ? — Preminger ne tente nullement d'ailleurs d'écarter son film : « C'est un de mes enfants, ajoute-t-il, et ceux qui sont malades ne sont pas ceux que l'on aime le moins ».

Nous en venons enfin à *The Thirteenth Letter,* remake du *Corbeau* (1) : « J'admirais beaucoup le film de Clouzot, et justement pour cette raison, j'en ai profondément modifié le scénario, ne conservant que le thème général et le caractère des principaux personnages, pour faire une œuvre totalement indépendante de l'original ». Le film fut tourné en majeure partie en extérieurs réels au Canada (Québec et Montréal) ; Preminger y fit d'ailleurs la connaissance du propriétaire de cet hôtel de l'Avenue Montaigne où il me reçoit ; il se lève aussitôt, ouvre la fenêtre, veut me faire admirer Paris de son septième étage ; s'exclame, moins sur la Tour que sur la perspective inégale des toits, comme l'image de l'Europe ; évoque le célèbre film de René Clair. Il y reviendra tout à l'heure encore, quand je lui demanderai un peu sottement d'énumérer les films qu'il préfère : citant au hasard de la mémoire *Sous les toits de Paris* entre *All About Eve* et *Gone with the wind ;*

---

(1) Il n'est pas inutile de préciser ici que ce film ne sortira *jamais en* France, car la firme distributrice est justement convaincue que la Critique écraserait celui-ci de son mépris, se refusant de juger l'œuvre en elle-même. Voilà illustré par un exemple flagrant le tort causé au Cinéma par une Critique qui juge « d'avance » et selon de trop faciles références.

puis ajoutant aussitôt *Rebecca* : il cherche un mot précis, « un chef-d'œuvre », affirme-t-il enfin. Je dissimule mal mon contentement.

Le théâtre surgit de nouveau dans la conversation : il vient de terminer à New York la mise en scène d'un opéra de Von Einem d'après *Le Procès* ; j'en profite pour enchaîner : — Quels rapports entre vos conceptions de la mise en scène au théâtre et au cinéma ? — Il sourit : « C'est une très vieille question », mais s'exécute de bonne grâce : non, il ne veut reconnaître aucune différence fondamentale, mais seulement d'ambiance, de milieu ; le vrai problème dans les deux cas reste le même ; il l'exprime en un mot : *honesty*. — Puis s'amuse à dévier légèrement : « La principale différence, c'est qu'au théâtre, dès que le metteur en scène a tourné le dos, les acteurs démolissent eux-mêmes peu à peu tout son travail. Je réussis bien à y obtenir la même précision qu'au studio, mais pour un soir... » — Or il n'ignore point l'importance de cette invention du détail, du geste qui peut sembler insignifiant, mais résume parfois l'idée même du cinéma — qui permet seul d'en pousser à l'extrême la recherche. Je tente de provoquer d'autres confidences : n'a-t-il point introduit à Hollywood avec *Laura* cette technique des longues prises à la grue, qui a eu depuis la fortune



Gene Tierney (à droite) dans *Where the Sidewalk Ends* (1950).



Jean Simmons et Robert Mitchum dans *Angel Face* (1952).

que l'on sait et que le Cinémascope semble maintenant consacrer ? — Il acquiesce, mais n'insiste pas.

Et brusquement il s'anime ; il parle maintenant sans réticence, ni la moindre hésitation, de *River of no return*, film en Cinémascope qu'il a récemment tourné, pour les neuf-dixièmes, en extérieurs réels dans les solitudes du nord-ouest du Canada. Et certes le Cinémascope introduit « un changement subtil » dans la mise en scène : il y apprécie la possibilité de faire jouer en simultanéité un plus grand nombre d'acteurs, de conjuguer plus efficacement aux mouvements de la caméra ceux des personnages *par rapport* à celle-ci. Mais il semble surtout y reconnaître la plus grande chance offerte jusqu'alors aux auteurs par le cinéma américain, la promesse d'une liberté de création aussi large, et peut-être davantage, qu'en Europe. Je ne cache pas mon étonnement. Mais il se fait encore plus affirmatif : étant souvent producteur de ses films, il connaissait déjà la plupart du temps cette liberté qu'il évoque avec une foi contagieuse ; mais le développement des divers procédés de 3 D ou de Wide Screens, la diminution du nombre total des films tournés vont obliger à concevoir la réalisation de chaque film comme autant de productions indépendantes, dont le studio ne serait plus que le distributeur. Il prend en exemple son propre cas : alors qu'il terminait le tournage de *The Moon is Blue*, la Twentieth Century Fox lui soumet le scénario de *River of no return* qui le séduit aussitôt ; il l'adapte comme il l'entend, choisit sa distribution et part tourner avec son équipe en toute tranquillité dans son coin de Canada. Le film terminé et monté sous son entière responsabilité, est alors seulement

projeté à Darryl Zanuck, qui se contente de suggérer quelques *additions* de détail. Au reste, nulle consigne abstraite et impersonnelle, nulle obligation absolue : un producteur tel que Zanuck est « un homme avec qui l'on peut discuter », et qui peut fort bien accepter de donner raison à son interlocuteur. Il n'est que d'avoir raison.

L'avenir du cinéma ? — Preminger ne veut pas jouer au prophète, il n'a personnellement que peu de goût pour les 3 D ; quant au Cinerama, peut-être subsistera-t-il parallèlement au Cinémascope : rien ne peut encore l'affirmer, ni le contredire. Mais le noir et blanc n'est pas mort : les films qui connaissent actuellement le plus grand succès aux U.S.A. sont justement, en dehors de *The Robe*, deux films en noir : *The Moon is Blue* et *From Here to Eternity*, la dernière production de Fred Zinnemann-Stanley Kramer : certains sujets, tel que justement celui de *The Moon is Blue*, ne réclament nul autre apparât. Peut-être le prochain film d'Otto Preminger sera-t-il un Cinémascope, peut-être un simple noir-et-blanc ; il n'en sait rien ; il lit ; il me montre le livre commencé : *Galatea*, un récent roman de James Cain ; « peut-être celui-ci... »

JACQUES RIVETTE

BIOGRAPHIE DE OTTO LUDVIG PREMINGER

Né le 5 décembre 1906 à Vienne (Autriche).

1923 : Rencontre Max Reinhardt au Festival de Salzbourg et devient son assistant pour les quelques mois d'été.

1925 : Licence de Droit et de Philosophie.

1926 : Abandonne le barreau pour le théâtre.

1928 : Prend la direction du théâtre « La Comédie » à Vienne. — Décide de se consacrer à la mise en scène.

1930 : Fonde la « Schauspiel Haus ». Succède à Max Reinhardt comme directeur du « Josefstadt Theater » ; y monte plus de cinquante pièces classiques, musicales et modernes, avec Luise Rainer, Paula Wessely, Elizabeth Bergner, Albert Basserman, Oscar Homolka, etc...

1932 : Fait à Vienne ses débuts de metteur en scène de cinéma.

1934 : Quitte l'Autriche et gagne l'Amérique, via Londres. — Met en scène à Broadway *Libel*.

1935 : Premier séjour de dix-huit mois à Hollywood. — Scénario de *Ninotchka*.

1937 : Retour à New York. — Nombreuses mises en scène à Broadway (dont *Outward Bound*).

1942 : *Margin for error*, de Claire Booth (Mrs. Luce). — A la suite du succès de cette comédie, contrat avec 20th Century Fox.

1943 : Retour à Hollywood. — Acteur dans *The Pied Piper*, d'Irving Pichel.

FILMOGRAPHIE

1944 : LAURA.

Producteur : Otto Preminger (Fox).
Scénario : Jay Dratler, Samuel Hoffenstein et Betty Reinhardt.
Opérateur : Joseph La Shelle.
Interprétation : Gene Tierney, Dana Andrews, Clifton Webb, Vincent Price, Judith Anderson.

IN THE MEANTIME, DARLING.

Producteur : Otto Preminger (Fox).
Scénario : Arthur Kober et Michael Uris.
Opérateur : Joe McDonald.
Interprétation : Jeanne Crain, Frank Latimore, Eugene Pallette, Mary Nash, Stanley Prager, Gale Roblins.

1945 : A ROYAL SCANDAL (SCANDALE A LA COUR).

Producteur : Ernst Lubitsch (Fox).
Scénario : Edwin Justus Mayer et Bruno Frank.
Opérateur : Arthur Miller.
Interprétation : Tallulah Bankhead, Anne Baxter, Charles Coburn, William Eythe, Vincent Price, Mischa Auer, Vladimir Sokoloff, Sig Ruman.

FALLEN ANGEL (CRIME PASSIONNEL).

Producteur : Otto Preminger (Fox).
Scénario : Harry Kleiner.
Opérateur : Joseph La Shelle.
Interprétation : Alice Faye, Linda Darnell, Dana Andrews, Charles Bickford, Anne Revere, Bruce Cabot, John Carradine.

1946 : CENTENNIAL SUMMER (Technicolor).

Producteur : Otto Preminger (Fox).
Scénario : Michael Kanin.
Opérateur : Ernest Palmer.
Interprétation : Jeanne Crain, Linda Darnell, Cornel Wilde, William Eythe, Walter Brennan, Constance Bennett, Dorothy Gish.

1947 : FOREVER AMBER (AMBRE) (Technicolor).

Producteur : William Perlberg (Fox).
Scénario : Ring Lardner Jr et Philip Dunne.
Opérateur : Léon Shamroy.
Interprétation : Linda Darnell, Cornel Wilde, George Sanders, Richard Greene, Jessica Tandy, Leo G. Carroll.

DAISY KENYON (FEMME OU MAÎTRESSE).

Producteur : Otto Preminger (Fox).
Scénario : David Hertz.
Opérateur : Léon Shamroy.
Interprétation : Joan Crawford, Dana Andrews, Henry Fonda, Ruth Warrick, Peggy Ann Garner.

1949 : THE FAN.

Producteur : Otto Preminger (Fox).
Scénario : Walter Reisch et Dorothy Parker.
Opérateur : Joseph La Shelle.
Interprétation : Jeanne Crain, Madeleine Carroll, George Sanders, Richard Greene, Martita Hunt.

WHIRLPOOL (LE MYSTÉRIEUX Dr KORVO).

Producteur : Otto Preminger (Fox).
Scénario : Ben Hecht, Lester Bartow et Andrew Solt.
Opérateur : Arthur Miller.
Interprétation : Gene Tierney, Richard Conte, José Ferrer, Charles Bickford.

1950 : WHERE THE SIDEWALK ENDS (MARK DIXON, DÉTECTIVE).

Producteur : Otto Preminger (Fox).
Scénario : Ben Hecht, Victor Trivas, Frank P. Rosenberg et Robert E. Kent.
Opérateur : Joseph La Shelle.
Interprétation : Gene Tierney, Dana Andrews, Gary Merrill, Karl Malden.

1951 : THE THIRTEENTH LETTER.

Producteur : Otto Preminger (Fox).
Scénario : Howard Koch.
Opérateur : Joseph La Shelle.
Interprétation : Linda Darnell, Charles Boyer, Michael Rennie, Constance Smith, Françoise Rosay.

1952 : ANGEL FACE (UN SI DOUX VISAGE).

Producteur : Howard Hughes (R.K.O.).
Scénario : Chester Erskine.
Opérateur : Harry Stradling.
Interprétation : Jean Simmons, Mona Freeman, Robert Mitchum, Herbert Marshall.

1953 : THE MOON IS BLUE (LA LUNE ÉTAIT BLEUE).

Producteurs : Otto Preminger et F. Hugh Herbert (United Artists).
Scénario : F. Hugh Herbert.
Opérateur : Ernest Laszlo.
Interprétation : Maggie Mac Namara, William Holden, David Niven, Dawn Adams, Tom Tully, Gregory Ratoff.

1953 : RIVER OF NO RETURN (Cinémascope, Technicolor).

Production : 20th Century Fox.
Interprétation : Marilyn Monroe, Robert Mitchum, Rory Calhoun.



Otto Preminger dirigeant Maggie Mac Namara dans une scène de *The Moon is Blue* (1953).

René Micha

LA VÉRITÉ CINÉMATOGAPHIQUE

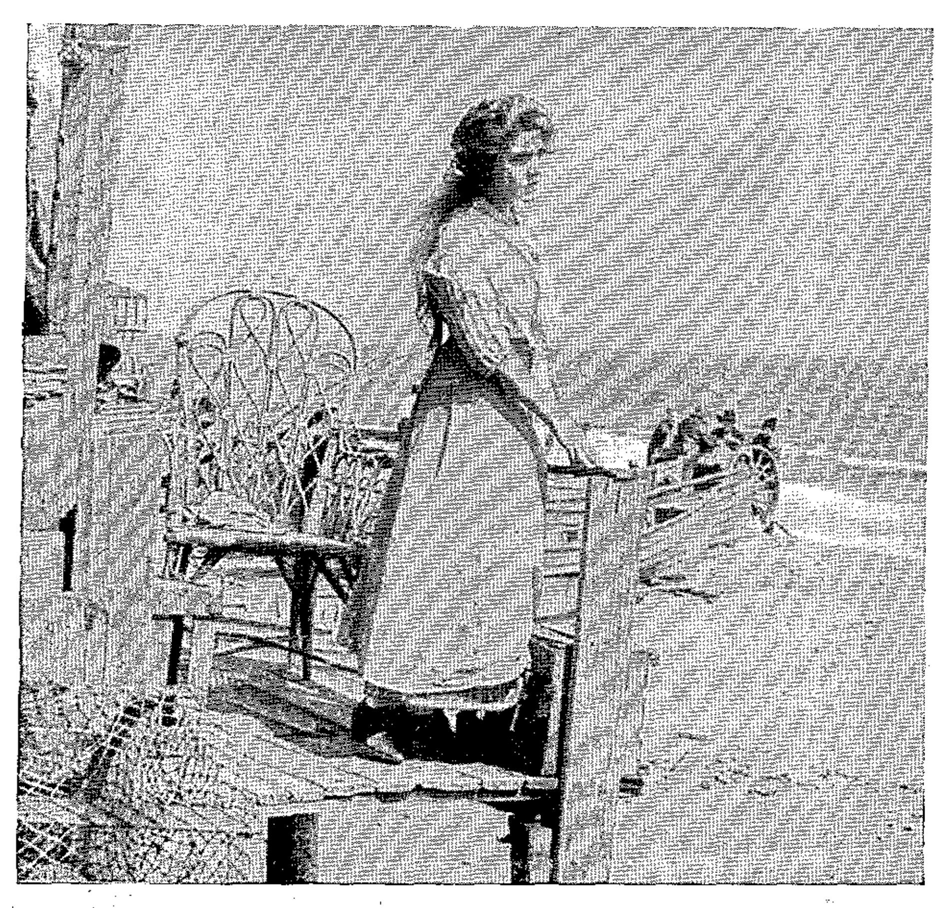
S'il est tapis volant ou lanterne magique, s'il plonge les spectateurs dans un sommeil singulier (1) et dirige leurs rêves, le cinéma passe, dans le même temps, pour reproduire le réel et refléter la vie. Le *cinéma, dit-on* encore, dévoile le cœur humain.

Sans doute n'en a-t-il pas toujours été ainsi. Si l'on excepte les premières expériences vouées à la sortie des usines Lumière et au goûter de Bébé, le cinéma est bientôt devenu un spectacle fantastique ou burlesque et, après l'intermède dérisoire du « film d'art », le feuilleton sans cesse renouvelé des exploits de Fantômas et de Nick Carter; qu'on y ajoute les images d'Epinal tirées de la Bible. Cinéma est alors synonyme d'irréalité. Voit-on « dans la vie réelle » une auto franchir un garde-fou et demeurer suspendue dans le vide, ou un danseur tirer après soi la robe d'une femme encore souriante, on s'exclame : mais c'est du cinéma !, réflexion que fait aussi la concierge quand les petites Lancret épousent toutes trois des hommes riches.

Mais les choses changent avec la première guerre mondiale.

Tandis que les films d'aventures et les films comiques poursuivent leur carrière, offrant à des publics désormais spécialisés des mythes, des héros, des ressorts qui évoluent peu, les ciné-romans cèdent petit à petit la place aux films psychologiques. Au Danemark, en Italie, en Suède, l'on s'efforce, non pas encore à la vérité des sentiments, mais à la vraisemblance de l'intrigue et des personnages. Toutefois c'est l'Américain Griffith qui fournit les premiers exemples de cinéma concret. Pour imiter le réel, il déploie le soin et la ruse auxquels Méliès avait recours pour le déconcerter. Les truquages de *La Conquête du Pôle* séduisaient comme un tour de prestidigitation; dans *Way down*

(1) Qu'étudie la filmologie.



Lines of White on a Sullen Sea de D.W. Griffith (1909).

East, la débâcle des glaces ne détourne plus l'attention d'une histoire dramatique. Si l'argument général obéit chez Griffith à des vues de l'esprit ou du cœur et si l'affabulation demeure conventionnelle, les décors sont reproduits avec minutie et le récit, délibérément lent, ne craint pas d'ennuyer par des redites, des transitions, des retours en arrière. Le jeu et le maquillage des acteurs sont aussi sobres que le permettent une pellicule muette, une lumière insuffisante : encore faut-il observer que le théâtre contemporain, qui n'a point ces excuses, gesticule et roule des yeux. Mais Griffith est un grand metteur en scène que ne dépasseront, en ces trente premières années, que Charlie Chaplin, Eisenstein et peut-être Von Stroheim.

Ce que je désire retenir de cet exemple, c'est le propos, clairement affirmé désormais, de se servir du cinéma comme d'une « machine à refaire la vie ». Quelques-uns parmi les précurseurs avaient eu cette ambition et Feuillade, qui sera toujours pour nous l'inventeur de Bout-de-Zan, de Fantomas et de Judex, avait dirigé, bien avant la

guerre, une collection intitulée déjà « la Vie telle qu'elle est ». Mais les spectateurs n'y croyaient guère, le cinéma leur paraissait un jouet scientifique inséparable du manipulateur forain; ou, s'ils y croyaient, leur foi, toute littérale, allait à la photographie animée, c'est-à-dire à une vérité très différente de celle de l'art. Lorsque paraissent les œuvres de Griffith, de Sjöström, de Stiller, de Dreyer, de Stroheim, auteurs et spectateurs s'accordent pour penser, ou sentir, qu'il existe maintenant un nouveau moyen (certains disent déjà : un pouvoir) de re-création du réel.

La distinction des genres, qui dès cette époque se marque vivement, appartient sans doute au même phénomène. S'il y a un cinéma pour rire et un autre pour pleurer, un cinéma héroïque, un cinéma sentimental, un cinéma édifiant, des satires, des faits divers, des dessins animés, des documents, c'est qu'il y a plus d'une façon de décrire le monde et de l'interpréter. Le cinéma, voici qu'on le plie comme un langage — on verra plus tard si ce langage est original.

De même, on peut croire que la diversité des styles, dont quelques-uns aussi contraires que l'expressionniste aux lois naïvement supposées du cinéma, témoigne de la confiance accordée au nouvel instrument. Que *Das Cabinet der Dr Caligari,* de Robert Wiene, s'inspire ouvertement d'un autre art, c'est aussi un signe de liberté.

Il est une dernière constatation qu'appelle l'histoire du cinéma, si même on l'arrête, comme je viens de faire, à un moment donné. Je songe à ses modèles et les trouve divisés, peut-être également, entre le roman et le théâtre. D'une part, on tire des films de pièces et de récits célèbres, d'autre part, on construit des scénarios sur le modèle dramatique ou romanesque. Il me semble que le théâtre est souvent mis à contribution *comme tel :* on photographie à la suite les divers actes d'un drame; en revanche, ce sont les *lois* du roman qui gouvernent des films comme *Greed,* d'Eric von Stroheim, *La Femme de Nulle Part,* de Louis Delluc, *Le Trésor d'Arne,* de Mauritz Stiller, *The Kid,* de Charlie Chaplin, *Les Trois Lumières,* de Fritz Lang.

Laissant de côté pour l'instant la question de savoir à quelles conditions le cinéma peut être un art, et un art autonome, j'observe qu'à de rares exceptions près, il tend à raconter. A cet égard, il se range plutôt dans le camp du roman que dans celui de la musique ou de la danse : c'est qu'en dehors de son sens propre, il offre toujours un sens humain immédiat. J'ajoute que les tentatives de quelques peintres (1), de quelques chercheurs (2), pour arracher le cinéma à l'anecdote et produire un art pur n'ont réussi encore qu'à le mettre dans la dépendance de la poésie, du rêve, d'objets surréalistes à fonctionnement automatique, de la peinture, de la musique. A ce jour, le cinéma demeure (comme l'opéra) un langage ambigu, à la fois ouvert et fermé. Cependant, à nous en tenir au premier demi-siècle, nous le voyons, avec des moyens tantôt semblables tantôts différents, se vouer, comme le roman et comme le drame, à la peinture de l'homme.

---

(1) Léger, Duchamp, Richter, Picabia, Man Ray, Dali.
(2) Ruttmann, Fischinger, Len Lye, Mac Laren, les frères Whitney.

Comment le cinéma s'acquitte-t-il de cette tâche, quelle est sa valeur psychologique ?

Comment un film peut-il m'éclaircir sur autrui ?

Simplement, paraît-il : en contant une histoire. Mais il faut que cette histoire : d'une part, reproduise les mécanismes, et la liberté, du réel (nous verrons ce que ceci implique); d'autre part, découvre le vrai — que le réel ne livre jamais qu'en partie.

Dans un film bien fait, les événements gardant leur pureté originelle et jusqu'à un certain point leur indépendance découvrent cependant à nos yeux la figure du héros.

Aucun événement n'a en soi de signification particulière : il surgit, déroutant, imprévu, libre d'hypothèque. Mais à l'instant où il entre dans mon univers, il reçoit un sens parce qu'il s'intègre ou s'oppose à l'ordre de mon existence; celle-ci à son tour n'est plus ce qu'elle était l'instant d'avant — la voici, sur un point ou sur tous, modifiée. En vérité, c'est moi qui donne sens aux événements et les lie, mais mon image est faite d'eux : j'érige à mesure mon existence. On dirait une part de rigueur et une part de jeu, comme dans ces constellations, chariot ou lion, que trace le ciel. Chaque existence forme une galaxie précise et mouvante qui, sans changer de signe ou échapper à notre reconnaissance, changerait de contours, d'ardeur, se rapprocherait jusqu'à nous toucher ou paraîtrait plus ambiguë.

Mieux que le théâtre, dressé entre cour et jardin, le cinéma et le roman créent l'image matérielle de cette liberté mélangée à l'événement : celui-ci peut à tout moment faire irruption dans le champ de notre vision, lequel ne coïncide pas sans cesse avec l'univers du héros mais toujours le concerne; d'autre part, le héros entraîne les lieux et l'éclairage.

Montrer à l'écran une existence en train de s'accomplir, c'est dévoiler des significations que l'événement vient ruiner ou fortifier mais qui dessinent, de l'une à l'autre, une signification générale : work in progress où chaque chapitre ajoute un trait nouveau, parfois inattendu, mais ne rompt pas avec le projet fondamental. Qu'un film supprime tout lien entre les significations et il n'y a plus d'histoire ou l'histoire est incohérente; qu'il fasse vivre les significations pour elles-mêmes et en déduise les événements, l'histoire cesse d'être vraie.

Pour le cinéaste, cette seconde tentation est sans doute la plus forte.

Les obstacles auxquels se heurte le romancier qui écrit une fiction et se prend à une thèse, le dramaturge qui imagine une action et incline à la démontrer, le metteur en scène qui distribue les voix, les gestes, les objets, les lumières comme s'il les fixait pour le photographe, ces obstacles et bien d'autres qui naissent de l'image et du son, le cinéaste les rencontre à tour de rôle. Il n'accomplit son œuvre qu'en suivant un plan rigoureux qui porte successivement sur le découpage, la prise de vues et le montage. Ces trois opérations formant la mise en scène vont presque toujours dans le sens de la nécessité. Si on les considère

de plus près, distinguant par exemple le scénario du shooting-script et du découpage, on voit que cette division du travail tend constamment à préciser, éclairer, cristalliser ce qui devient, au sens propre, un *argument.* Il s'agit, dira-t-on, de moyens techniques qui laissent l'histoire libre de s'exprimer à son gré ou même se proposent de concourir à cette liberté. Mais dans un grand nombre d'ouvrages, une telle fin demeure théorique. Un film vise volontiers à l'effet (gags) : lorsqu'il est construit comme un théorème (matériellement il l'est toujours mais je vise sa signification), il est pire qu'un roman ou une pièce à thèse. Ce qui donne le change dans un roman— les temps morts, l'affabulation —, ce qui à la scène corrige le texte — le jeu des comédiens, la réaction incessante du public — ne subsiste pas à l'écran. Une pétulance de théâtre n'est pas moins insupportable qu'une gaieté ou une tristesse mécanique de cinéma, mais, esthétiquement, elle est moins fausse. Les conventions agissent ici en sens contraires. *La P... respectueuse* vient d'en fournir la preuve. La pièce de Sartre a été bien accueillie par la critique et une partie du public new-yorkais, qui ont accepté, dût leur amour-propre en souffrir, que le problème de la ségrégation raciale soit illustré aux dépens des Etats-Unis. Mais le film de Pagliero tiré de cette pièce a rencontré à la Biennale de Venise l'hostilité déclarée des journalistes américains : ils s'indignent, ils ne conçoivent pas la projection d'une telle œuvre dans leur pays, on croirait qu'ils ouvrent les yeux. C'est qu'un film accuse les idées avec d'autant plus de violence que paradoxalement il fait oublier certaines conventions et paraît une fenêtre sur le monde; au contraire, les conventions du théâtre affaiblissent l'illusion du réel et laissent intact le jeu de l'esprit. Ainsi le cinéma est victime de sa « perfection » technique : même incarnées « avec naturel », les significations ne sauraient exister pour leur propre compte ou engendrer l'histoire sans que s'évanouisse la crédibilité.

S'il échappe difficilement à un excès de cohérence ou plutôt à une cohérence factice, le cinéma témoigne d'une souplesse parfois égale à celle du roman, souvent supérieure à celle du théâtre, dans deux domaines : le déroulement du temps et la présentation des personnages.

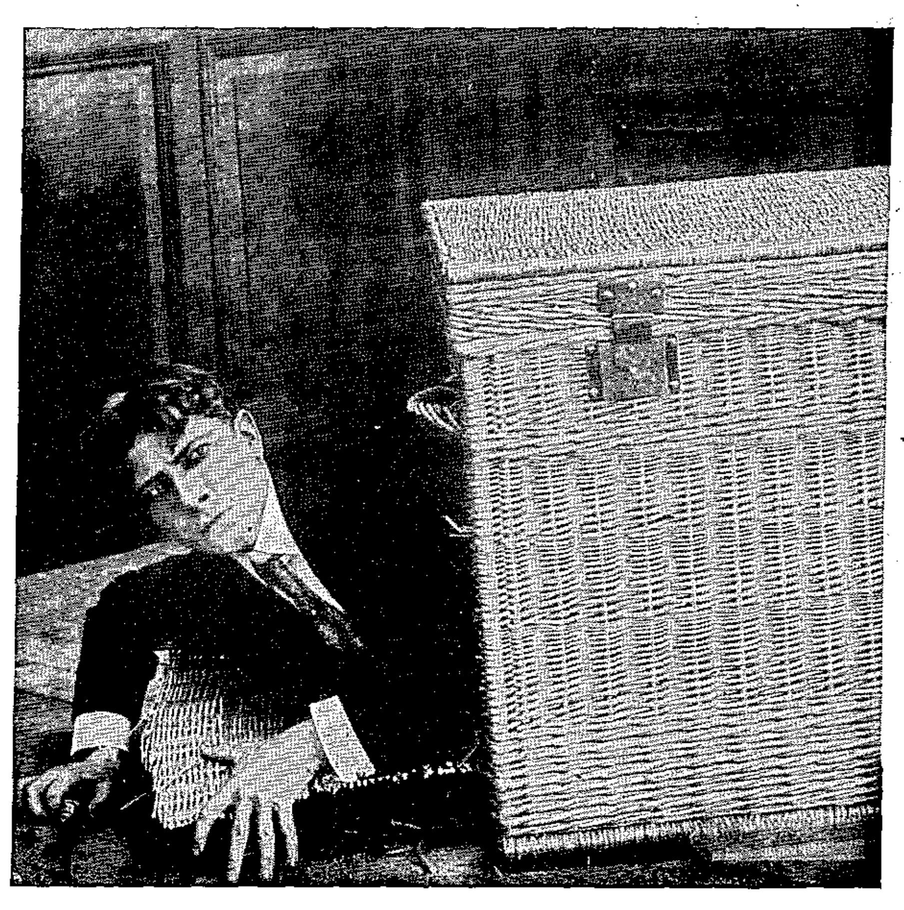
★

Le problème du temps artistique est trop vaste pour que je puisse l'aborder ici, même brièvement. Il comprend les questions que pose la temporalité considérée comme dimension de notre existence et d'autres, moins essentielles, qu'entraîne chaque art en particulier.

Il semble que le temps cinématographique s'approche davantage du temps romanesque que du temps théâtral; souvent il les fait alterner, comme c'est le cas du reste dans beaucoup de romans; il ne confond pas la signification des événements avec leur succession chronologique; l'usage du fréquentatif ne lui est pas interdit. Je me bornerai à évoquer par quelques exemples les possibilités du cinéma à cet égard.

Un film éprouve de la peine à traduire en images « la fuite du temps », le temps-espace. Dans *M. Verdoux,* Charlie Chaplin compose plusieurs fois, en guise de transition, la séquence du train marchant à toute vapeur qu'accompagne une certaine musique : plus que l'articulation du temps, c'est la répétition haletante, démoniaque de *Don Juan;* dans *Limelight,* l'auteur, pour introduire un nouvel épisode, écrit simplement : « Six mois plus tard ».

En revanche, il est toujours loisible au cinéma de présenter les événements dans l'ordre qu'il veut. Dès l'origine, les nécessités du récit l'ont conduit à montrer successivement des actions simultanées. Il l'a fait naïvement (et poétiquement) avec Feuillade en séparant deux scènes par ces mots : « Pendant ce temps »; il en a tiré parti avec Griffith en opposant dans le montage Lilian Gish traquée par une



Fantomas de Louis Feuillade (1914).

brute et le Chinois qui va la délivrer (*Broken Blossoms*). Très tôt également, il a usé des retours en arrière parce que l'intelligence du récit ou l'éclaircissement d'un personnage y pouvait gagner. Ces parenthèses dans la narration allèrent en se multipliant. Elles devinrent à peu près la règle du cinéma parlant où elles reçurent une signification nouvelle. Quand le héros, rapportant une aventure, cédait la place à la caméra, ses paroles se transformaient en images : c'était tout à la fois le passage au discours direct et au présent historique.

Cette figure de style ou ce mode d'affabulation a fait au cours des dernières années quelques progrès. Il arrive, quand nous remontons le cours du temps, que la voix du récitant nous accompagne : l'événement se trouve ainsi vu du dedans par le héros sans que nous perdions le bénéfice de la vision du dehors qui est naturellement la nôtre (*Our Town*, de Sam Wood).

Cependant le « développement temporel d'un personnage saisi dans sa réalité psychologique » (par quoi Jean Pouillon définit le roman) (1) est exprimé plus profondément, sinon toujours plus justement par les films qui, comme *The Death of a Salesman*, de Laslo Benedek, incorporent le passé au présent : le commis-voyageur se traînant aux pieds de son fils dans une chambre d'hôtel paraît aussitôt après à quatre pattes dans les lavabos d'un bar ; la caméra n'a pas quitté son visage, nous n'avons pas cessé d'entendre ses pleurs. *Fröken Julie*, d'Alfred Sjöberg, ouvre familièrement la porte, dirait-on, au passé : tandis que le désespoir change Anita Björk en une bête furieuse ou lasse, la jeune fille qu'elle était naguère traverse le salon, droite, orgueilleuse et vive : nous attendons que les deux images se recouvrent comme dans notre mémoire, mais elles demeurent distinctes. Toutefois, reprenant à Sartre sa critique de nombreux romans, on peut se demander si ces constructions habiles, où le présent réaffirme la présence d'un passé élu, ne tendent pas à « retrouver, par décomposition intellectualiste, dans la succession temporelle des états psychiques, des liens de causalité rationnels entre ces états » (2), ce qui aboutit à détruire la temporalité, ou du moins à la fixer comme si elle était « toute faite ». A l'égard des films cités en dernier lieu, un tel reproche est partiellement fondé, mais c'est la part du dramaturge : de Thorton Wilder, d'Arthur Miller, de Strindberg.

★

Si peu que ce soit, j'en ai dit assez sur les exigences contradictoires auxquelles doivent répondre les événements et les significations que noue le récit cinématographique et sur le temps même que « déploie et constitue la conscience » (3) pour qu'apparaisse, avec évidence, le rôle du héros. J'appelle de ce nom le personnage principal, mais c'est une façon, peut-être arbitraire, de simplifier ma tâche : les rapports

---

(1) *Temps et Roman*, Gallimard, Paris, 1946.

(2) *L'Etre et le Néant*, Gallimard, Paris, 1943.

(3) Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la Perception*, Gallimard, Paris, 1945.

entre personnages importent à peine moins que celui, sans doute privilégié, entre le protagoniste de l'histoire et le spectateur.

Une chose est certaine : les événements ne peuvent s'imposer au héros ni l'histoire se mouvoir d'elle-même : il appartient au héros de faire l'histoire. Il faut donc que ses paroles, ses gestes, ses conduites, reflètent constamment la figure qu'il imprime aux événements, le sens qu'il leur confère, et ainsi à soi-même : il faut que la forme manifeste une structure générale d'existence, c'est-à-dire une personne. On voit que le cinéma est à la fois le plus propre à s'acquitter d'une telle mission et le plus vulnérable des langages : un montage artificiel, une erreur d'interprétation, une contradiction entre le visage et le geste, le visage et la parole (comme il arrive dans les films doublés) et l'illusion du réel s'envole. Dans un roman, la même main trace le portrait physique et la psyché du héros, dresse le décor ou le passe sous silence, suscite l'événement et la réaction à l'événement : il n'existe rien d'autre que ce qu'elle indique. Le cinéma, en dépit de sa rigueur, ne peut faire que notre attention ou du moins notre regard ne se porte sur une partie du décor, sur un personnage secondaire, peut-être sur la main du personnage principal, auxquels ils ne devaient pas s'arrêter. Jusqu'à un certain point, il nous est permis de lire les signes autrement qu'on nous les donne à voir. Nous pouvons laisser un instant la bouche de Tim Holt, où s'entrechoquent une nourriture et un discours vigoureux, pour contempler la femme qui le sert ou la cuisine (*The Magnificent Ambersons*), comme nous faisons devant une toile de Vermeer ou du Tintoret ; certains films nous y invitent, mais en nous laissant libres, à la manière du *Echt Paar ten Voeten uit*, de Frans Hals, où des plantes différentes, le chardon et le lierre, se tordent, peut-être symboliquement, aux pieds des époux. Cette légère incertitude, jointe à toutes les incertitudes que j'ai dites, est précisément ce qui donne au cinéma ses chances les plus hautes en cas de réussite. Un film devient mode de connaissance, et œuvre d'art, quand ses parties concourent, comme en se jouant, à révéler une existence à travers des faits concrets et contingents, qui tantôt la brouillent et tantôt la fixent à nos yeux : quand il offre, pour parler comme Heidegger, l'expérience de l'unité dans la dispersion (1).

Cette existence est généralement vue du dehors, mais elle peut être vue du dedans.

Dans ce dernier cas, le récit à la première personne s'inscrit sur la bande sonore tandis que les images se déroulent comme d'habitude. C'est un monologue intérieur qui compense en partie sa pauvreté grâce à la représentation ; qui parfois s'interrompt parce que d'autres personnages ou le narrateur se voient engagés dans un dialogue ; qui n'évite pas toujours le pléonasme (*Le Journal d'un Curé de Campagne*, de Robert Bresson). Les cinéastes n'ont guère à ce jour exploité le pouvoir qu'ils auraient d'opposer à la vérité du moi celle, supposée

(1) Alphonse De Waelhens, *Martin Heidegger*, Institut de Philosophie de l'Université de Louvain.

objective, des images ; à peine s'ils ont demandé à cette opposition un peu d'ambiguité (*Le Silence de la Mer*, de J.-P. Melville).

Si le *je* sonore est désormais courant, il n'en va pas de même du *je* dans la photographie. Pratiquement, on en est réduit au procédé dont usaient déjà les westerns américains, l'expressionnisme allemand, les films historiques italiens : à certains moments, aux plus vifs, le spectateur était censé voir par les yeux du héros — il voyait un cheval se cabrer devant lui, un golem ou un somnambule le menacer ou, revenant à soi, une chambre sortir des limbes et se recomposer à l'entour. Les *Kammerspielfilme* ont étendu ce moyen : en décrivant sans fin les lieux, l'atmosphère, la lumière où s'élaborent les sentiments. Lupu-Pick résumait comme suit *Sylvester* dont il est l'auteur : « A voir trois personnages confinés dans un cadre étroit se déchirer mutuellement, l'on éprouve avec chacun d'eux la douleur particulière qui leur vient du fait qu'ils désirent manifester de la bonté à l'égard des autres et que cela est impossible. A voir cette beuverie, cette explosion de joie, cette célébration de l'*Umwelt*, l'on sent toutes ces créatures distantes les unes des autres s'élancer, se manquer et s'égarer. » (1). Enfin, reprenant un projet qu'Orson Welles n'avait pu réaliser avec *Heart of Darkness*, Robert Montgomery a, dans *The Lady of the Lake*, installé la caméra à la place du héros : l'écran forme son univers proche ou lointain, il l'obscurcit en rejetant la fumée de sa cigarette, y plonge les mains comme s'il tâtonnait.

Merleau-Ponty n'avait pas attendu cet échec pour condamner l'introspection au cinéma et juger que la vie intérieure est d'autant plus fortement rendue qu'elle est traitée comme une conduite, donc de l'extérieur. Je ne suis pas sûr que l'auteur de la *Phénoménologie de la Perception* ait raison dans tous les cas. L'exemple qu'il cite de *Premier de Cordée*, où Louis Daquin nous fait sentir le vertige quand il nous montre « l'homme collé à son rocher et tâchant de conjurer par des gestes confus on ne sait quels bouleversements de l'espace » (2), cet exemple ne serait point si frappant s'il ne nous donnait également à voir l'abîme que découvre par instants l'alpiniste. Il en allait de même pour les rues sillonnées d'autos et de tramways où notre œil plongeait avec le sien, quand Harold Lloyd, dans *Monte-là-dessus*, s'accrochait désespérément aux aiguilles d'un immense cadran. L'incessant passage du dehors au dedans et du dedans au dehors qu'imposent Stendhal ou Dostoïevsky exprime mieux l'homme, semble-t-il, qu'une méthode limitée à la pensée ou au geste. A l'écran, les aventures de Léopold Bloom dans un bouge de Dublin (ou île de Circé) montreraient, titubant, le héros de Joyce, mais aussi les fantômes que suscite son délire, leurs discours tout emmêlés au sien. Il est d'autres objectivations possibles du moi : ce sont les masques qu'il se donne et qu'on peut faire vivre pour eux-mêmes. Du moins est-il permis de faire semblant — car, séparé de l'âme,

(1) Lotte Eisner : *L'Ecran Démoniaque*, André Bonne, Paris, 1952.
(2) *Cinéma et Psychologie*, L'ECRAN FRANÇAIS, Paris, 24 octobre 1945.

le corps dévoile aussitôt une autre âme. Aux quatre versions d'un même crime dans *Rashomon,* de Akira Kurosawa, correspondent quatre mises en scène différentes : la vérité du mari ou du brigand n'interprète pas autrement les faits que celle de la femme ou du témoin, elle les change. Unité de l'homme.

Il reste que le cinéma affirme plus clairement que le roman ou le théâtre une psychologie du comportement. La vision du dehors lui est à peu près naturelle. Le visage du héros (rapproché autant qu'il est nécessaire), sa voix, sa démarche, sa silhouette constituent une unité que rien ne saurait compromettre si le film est juste. Chaque événement ébranle les significations que j'avais formées à la suite de l'auteur et me pousse à en établir de nouvelles : mais ces significations se



« La commedia dell'arte qui formait les petits films de Charlot... » (*Charlot et le Parapluie,* 1914).

recouvrent perpétuellement. C'est une image unique qu'elles lancent et relancent plus avant. La femme tentée de *Brief Encounter*, de David Lean, nous livre une forme d'existence à jamais reconnaissable : au restaurant, au cinéma, dans une salle d'attente, chez elle, à chaque fois son comportement est neuf, mais il ne brise pas avec celui que nous attendions.

★

Il y a en peinture, en poésie, en musique, réversibilité du fond et de la forme. De même, à mes yeux, dans le roman et dans le drame. Cependant la coïncidence de tous les éléments n'apparaît nulle part plus nécessaire qu'au cinéma. Si le héros se sépare du récit, ou la conduite de la personne, ou la forme de la signification — non seulement le film est mauvais, il se dissout. Alphonse De Waelhens observe qu'en détruisant la perception et l'*ancrage* tels qu'ils existent dans l'expérience naturelle, le cinéma se prive *d'horizon* (1). Alors que, dans la réalité, un visage ou un objet, qu'il soit vu de loin ou de près ou sous un angle inaccoutumé, garde son identité, en sorte que je reconnais cet ami malade que pour la première fois je trouve couché, cette main que je fais, en l'élevant, amas de poils et de lignes, au cinéma chaque image est création du monde. Je ne puis saisir le sens d'une image, plus particulièrement d'un gros plan, que grâce aux images qui la précèdent et la suivent : grâce à l'intention qui court à travers les images. Ainsi la forme renvoie constamment à la signification, laquelle à son tour n'existe que dans la forme.

Je suppose admis que l'œuvre d'art l'emporte sur l'expérience naturelle : qu'elle nous donne, ou est susceptible de nous donner, une connaissance plus complète et plus profonde de son objet. Cette supériorité, du reste mystérieuse, a été mainte fois illustrée par la peinture. Dans le cas du roman, qui nous touche de plus près, elle signifie que *L'Education sentimentale*, par exemple, nous en apprend davantage sur autrui que la vie courante. Le roman nous fait témoin d'une existence : la dévoilant entièrement à nos yeux ou dévoilant dans cette existence ce qui doit nous permettre de la saisir concrètement. Le réel nous fournit une matière à la fois trop riche et trop pauvre : nous ne percevons jamais que des bribes d'existence et ce que nous percevons est difficilement pénétrable. Le réel dérobe ou travestit les significations; l'imaginaire nous les donne à lire. Le réel est surtout obscur et ambigu à raison de notre ignorance; l'imaginaire est ambigu parce que toute existence humaine est ambiguë. Enfin, dans la mesure où elle livre non point des événements mais des significations, on peut croire que l'expérience naturelle emprunte à l'art ses modes de connaissance. D'un mot : l'art vérifie le réel.

---

(1) *Mouvement, mystère, horizon au cinéma*, REVUE DE FILMOLOGIE, Paris, octobre 1948.

Quelle est, de ce point de vue, la situation du cinéma ?

Le film, comme le roman, élit pour représenter une existence les traits qui la rendent signifiante, perceptible dans sa totalité (si même il n'en restitue qu'un fragment) et cependant concrète. Mais ne peut-il former des significations à partir d'un réel moins élaboré ou même en apparence d'un réel brut, non significatif ?

Dans le monde imaginaire que composent le découpage et le montage, il subsiste dirait-on des pans du monde réel : scènes prises dans la rue par l'œil-robot de Koulechov ou de Rossellini, ou enregistrées, comme *La Terra Trema* de Visconti, par un hôte insistant qui, mêlé à une famille de pêcheurs, note sur sa caméra les petits faits vrais dont il fera un conte. Ce sont là des feintes — plus ou moins poussées. La commedia dell'arte qui formait les petits films de Charlot, de Mack Sennet et de Max Linder a depuis longtemps disparu; le ciné-œil soviétique a fait place à une mise en scène de plus en plus savante qu'un film comme *Alexandre Newsky,* d'Eisenstein, a portée à son comble; le néo-réalisme italien, que je viens d'évoquer, se sert de décors naturels, d'événements arrivés, de non-professionnels, pour donner plus d'authenticité mais aussi d'abandon à une action et une régie exacte, prévue jusque dans les pas, tracés à la craie, qu'accompliront les comédiens. La séquence d'*Umberto D,* qui nous fait assister aux premiers travaux d'une servante encore engourdie de sommeil est un modèle de rigueur : laissant le réel s'éparpiller, s'accrocher à une bouilloire, un moulin à café, un bas de porte, baigner dans le « temps des choses », Vittorio de Sica serre d'autant plus fort les fils de la mise en scène et insinue dans chaque image la vérité d'une vie désormais irréfragable. Lorsque l'auteur retire cette main de fer et laisse flotter le velours (ainsi parfois Visconti), le film se défait — ou il devient, telle la poésie involontaire d'Eluard, le miracle de quelques images.

Un film ou un roman raconte une histoire : ensemble d'événements auxquels il impose, ou plutôt le héros, une signification : celle-ci ne procède pas d'idées préconçues, elle surgit dans l'organisation temporelle et spatiale des événements. Voici le privilège de l'art : de la création romanesque ou cinématographique. Cependant ce créateur a besoin de moi pour qu'existe son ouvrage : c'est moi qui découvre la signification du récit et accorde l'existence au héros.

Les langages de l'art sont naturellement différents. Balzac décrit minutieusement les êtres et les choses : si je lis ses descriptions avec une attention suffisante pour me les représenter (ce qui n'est pas toujours le cas), je regarde le monde par ses yeux — cependant le grain en est si serré qu'il laisse peu de champ à l'imagination. Stendhal n'offre guère que des portraits moraux, tels toutefois qu'allant au-delà de l'humeur et du geste ils annoncent la figure; mais enfin nous pouvons imaginer de bien des manières une jeune femme brillante, légère comme un oiseau, se livrant tout entière à l'impression du moment. Dans *La Chartreuse de Parme* que Christian-Jaque a portée à l'écran, Maria Casarès a d'abord déçu parce qu'elle réduisait à une seule les mille Sanseverina que nous avions inventées. Ici, sinon dans Balzac, le roman paraît marquer un avantage sur le cinéma dont

la « puissance de réalité » (1), comme dit Leenhardt, nous écrase. Mais l'exactitude même de l'image donne quelque liberté. Il est permis au cinéaste de montrer une femme belle qui ait le nez un peu long : placé dans un roman, ce détail risquerait de détruire l'illusion. Chaque art déchiffre le vrai et nous le rend communicable : chaque art selon ses voies. Cependant, il arrive que la vérité de l'art et la vérité du monde ne puissent coïncider qu'au prix d'une pureté absolue : c'est ce que Michel Leiris, traitant de la littérature comme d'une tauromachie, appelle la nécessité d'introduire dans la création la corne du taureau ou « ne fût-ce que l'ombre de la corne du taureau » (2).

Il est une observation que j'eusse pu faire dès le début, que je n'ai pas faite tant elle me semblait évidente et que j'ai sans cesse sous-entendue : mais je me demande si, pour répondre à diverses objections, il ne vaut pas mieux la dire.

C'est que le cinéma est langage : donc mode de communication mais aussi de transformation. Si déjà une photographie en mouvement, un son enregistré ne nous font pas voir ou entendre ce que, dans l'expérience naturelle, perçoivent nos yeux et nos oreilles, cette expérience est profondément modifiée dans l'œuvre cinématographique. Faire un film c'est éprouver le réel trois fois : sur le papier, sur le plateau, sur la table de montage. C'est donner au réel et à la mise en scène du réel une signification unique; à la vérité, un emblème sensible.

Dès lors ne peut que s'égarer tout jugement qui n'éloigne pas suffisamment le cinéma du réel visible ou prétend distinguer dans un film (autrement qu'en esprit) un fond et une forme, une matière et une pensée.

Les fragments publiés de l'*Ebauche d'une Philosophie de l'Ecran* (3) n'échappent peut-être pas à ce reproche. Opposant le monde au récit, l'auteur, Albert Laffay, tend à maintenir cette opposition dans l'œuvre même. Il considère qu'un film est fait d'une matière, les images, et d'une forme, celle que choisit le montreur d'images. Toujours nous sentons, dit-il, « une intervention *ultra-photographique* qui vient donner aux vues, du dehors, à la fois l'ordonnance et le mouvement d'un récit ». Les images ont toute la pesanteur (il ajoute : la vérité essentielle) des choses, la forme toute l'agilité (et la signification) du récit.

De là les différences que Laffay croit pouvoir faire entre le cinéma et la littérature. Celle-ci, dit-il, comme tous les autres arts, offre *directement* son objet : il s'agit de nous faire jouir du langage. Le cinéma au contraire s'efforce de « rendre belle et captivante une vision directe ou quasi directe des choses ».

---

(1) *Petite Ecole du Spectateur*, Esprit, Paris, 1936.

(2) *De la Littérature considérée comme une Tauromachie*, Les Temps Modernes, Paris, mai 1946.

(3) Les Temps Modernes, Paris, mai et juin 1947.

Le temps et l'espace sont à leur tour différents.

Dans le roman, c'est un temps *imaginaire,* « un savoir, non une chose perçue ou sentie »; au théâtre, c'est un temps *conventionnel,* c'est-à-dire une variété d'imaginaire « auquel je me prête par jeu consenti »; à l'écran, c'est un temps *réel* pour les éléments d'un film : dans la mesure où les événements sont visibles, ils prennent exactement le temps qu'ils occuperaient dans la réalité.

De même, varie le mode d'apparition des choses dans les trois arts. « La maison du meurtre de *Crime et Châtiment* est, dans le roman, imaginaire, ce qui revient à dire qu'on ne la voit point du tout. On fait *comme si* on la voyait. En revanche, lorsque Baty l'avait dressée sur le plateau du théâtre Montparnasse, il y avait bien quelque chose à saisir par les yeux, mais ce n'était qu'une construction de bois et de toile, ouverte sur tout un côté, à quoi on me demandait d'accorder juste autant de créance qu'il en fallait pour l'évolution des acteurs. Si maintenant on me montre cette bâtisse au cinéma, le studio doit se



La Terra Trema de Luchino Visconti (1948).

faire tout à fait oublier et il faut que j'aie sous les yeux l'apparence d'une vraie maison de pierre ou de brique, réellement sinistre et sordide. »

Je dois à la vérité de dire qu'Albert Laffay accorde au personnage fictif et invisible, qu'il nomme le montreur de jeu, la fonction de donner aux vues projetées le sens, le rythme et la durée — ce qui finit par rapprocher le film du roman ou du drame. Il n'en sépare pas moins, comme si c'était possible dans l'œuvre, images et signification, matière et technique, récit et fiction. Il n'accepte pas que chaque image porte signification; que la durée comprise dans la phrase de Flaubert : « Il voyagea. Il connut la mélancolie des paquebots, les froids réveils sous la tente, l'étourdissement des paysages et des ruines, l'amertume des sympathies interrompues » n'offre une qualité ni plus ni moins imaginaire que le galop de Gérard Philipe qui, dans *Fanfan la Tulipe,* abat plusieurs lieues en deux minutes; que le décor, dans un roman, au théâtre ou à l'écran est également conventionnel : mais que nous oublions cette convention, et les autres, à proportion de notre intérêt.

Dans un film, il n'y a pas le monde — et une signification du monde que nous pouvons accepter ou récuser; il y a un monde de signification inséparable du langage cinématographique.

René Micha



Le Journal d'un Curé de Campagne de Robert Bresson (1950).

Cesare Zavattini

RENCONTRE AVEC VAN GOGH

Jean Renoir nous a annoncé récemment son intention de tourner un Van Gogh *dont Van Heflin serait le principal interprète. Il nous a paru donc particulièrement intéressant de publier un extrait du « Journal » de Zavattini où il raconte son voyage en France et en Hollande sur les traces de Van Gogh. Voyage entrepris pour étudier également un projet de film sur la vie de Van Gogh. Nour remercions* CINEMA NUOVO *de nous permettre cette publication.*

★

Le 30 de ce mois, il y a cent ans, Van Gogh naissait à Groot-Zundert. Je suis allé dans ce patelin le 3 décembre 1951. J'arrivais vers le crépuscule dans une Cadillac, avec le producteur Paul Graetz et sa femme Janine. Il y avait une avenue avec un soleil rouge au bout et j'avais l'impression de l'avoir déjà vue dans les peintures de Van Gogh du Musée Kroller-Müller. « Où est la maison de Van Gogh ? » demandons-nous. La propriétaire d'une quincaillerie nous dit qu'elle est détruite. Peut-être le curé pourra-t-il en dire davantage, affirme-t-elle. Le curé a 83 ans, il ne sait rien, il nous envoie chez un certain Monsieur Hubert qui, d'après lui, aurait des tuyaux sur Van Gogh. Hubert est journaliste, il écrit dans un quotidien d'Amsterdam, si j'ai bien compris, sa fille dessine des fleurs pendant qu'il nous parle de Van Gogh. « Non », dit-il, « la maison existe toujours, ainsi que l'église où prêchait son père, le pasteur Jean ».

Le fils d'Hubert nous emmène voir l'église. Il bruine et il fait noir : tout en marchant, il nous explique qu'il y a toujours ici des luttes religieuses, ainsi qu'ailleurs aux Pays-Bas, que les catholiques n'aiment pas beaucoup Van Gogh, qu'il n'y a pas de rue qui porte son nom et que le conseil municipal discute là-dessus depuis à peu près vingt ans. Des touristes passent souvent par là, des Américains surtout, ils demandent des nouvelles de Van Gogh, mais on ne trouve même pas une carte postale le concernant. Notre guide frotte une allumette : voici le petit cimetière jouxtant l'église, une douzaine de tombes. Les protestants forment, à Groot-Zundert, une infime minorité et ils diminuent continuellement. Il frotte une autre allumette et éclaire une plaque sur une tombe, j'y lis : « Vincent Van Gogh, 1853 ». « Avant Vincent, il était né un autre Vincent, celui-ci, qui mourut peu après », m'explique-t-il. Il nous emmène boire un apéritif (Vermouth Ausaldo, marque italienne, dont je n'ai jamais entendu parler) dans un café où les porte-manteaux sont en corne de bœuf. Aux murs, quatre affreuses gravures en couleurs de paysages hollandais. J'étais arrivé aux Pays-Bas le 28 novembre, à 13 heures, dans l'avion d'Amsterdam. Le 26, j'étais déjà dans l'appareil, à l'aéroport de Rome, et je m'étais déjà attaché à mon fauteuil, quand le bruit du moteur s'était arrêté presque subitement, et l'on nous avait dit : « On ne part pas à cause du vent ». J'avais pris aussitôt un taxi et j'avais filé dans un cinéma où l'on donnait *Chronique d'un amour* qui me révéla Antonioni. Le lendemain, de sept heures du matin à midi, j'ai battu vainement la semelle à l'aéroport, on partait bien, mais pour l'Egypte et pour l'Inde ; on voyait même un mioche dans un panier d'osier avec une petite fenêtre en cellophane par

laquelle on apercevait le bébé qui riait car la mère tapait avec son doigt sur la cellophane, tout en lisant un journal.

Vers 18 heures, je sonnais — c'est Graetz qui sonna — à la porte du neveu de Van Gogh, à Laren, leur feuille verte de lierre est peinte sur la porte. Un homme vient nous ouvrir, la soixantaine, maigre, les cheveux blancs, le visage un peu rosé : c'était le fils de Théo, celui des lettres, celui près du berceau duquel Vincent et Théo s'étaient mis à pleurer et Vincent avait dit : « Il a l'infini dans ses yeux ». Nous avons traversé deux ou trois petites chambres boisées et basses de plafond, et j'examinais les murs, me préparant à de nouvelles émotions : mais il n'y avait que des tableaux modestes, qui n'étaient point de Van Gogh. Soudain, dans la dernière pièce, la « *Maison jaune* d'Arles » et « Les mangeurs de pommes de terre ». Il nous présente aux siens, et moi, je voyais des tableaux sans cadres posés contre le mur, j'apercevais le coin de l'un d'entre eux : un morceau de tournesol. Graetz demande comment s'est passée la vente des tableaux après la mort de Théo. Le neveu raconte que sa mère en vendit une quarantaine, plus une centaine de dessins à dix centimes pièce que l'on débitait sur une charrette à Breda. Ils nous offrent un bon souper hollandais, sans pain, hélas : nous parlons des catholiques et des calvinistes. D'après le neveu, notre film devrait commencer par un dimanche à l'église ; en ce temps-là, les gens étaient sérieux et importants, les pasteurs gouvernaient la vie hollandaise. Lesquels sont plus sévères, des catholiques ou des protestants ? Les catholiques, dit-il, car les protestants disaient jadis : « Bah, les catholiques ne sont pas assez sévères ». Si bien que les catholiques d'à présent veulent faire mieux. Au temps de Vincent, dit-il, les fils des pasteurs étaient connus comme « des hommes très méchants ». Il dit que les nazis aussi voulaient faire un film sur Van Gogh, ils lui avaient adressé une proposition : cela commençait par des généraux et des amiraux nazis qui montaient un immense escalier au sommet duquel se trouvait un musée Van Gogh *inauguré par les nazis*.

Il hait les Allemands qui ont tué un de ses fils et il n'achète jamais rien « made in Germany » ; il n'aime pas les Italiens, leurs alliés de ce temps-là. Mais cela je ne l'apprendrai qu'un peu plus tard, par les siens. Il n'a jamais vendu un tableau ou un dessin de Vincent, et il en possède pour la valeur de deux ou trois milliards : juste un, tout petit, pendant la guerre, parce qu'il ne pouvait pas faire autrement, — il les donnera tous aux Musées. Il vit de son travail, et personne n'ose lui proposer d'en acheter. Il a fait son voyage de noces en tandem à Nuemen, où les Van *Gogh ont longtemps résidé*. Une petite fille de six ans vient nous souhaiter bonne nuit, dans un petit pyjama rose, sa tante se met à jouer du piano et la gamine danse avec grâce. Cela dure quelques minutes, puis on lui dit : « Goede nacht », et la petite fille répète : « Goede nacht », en s'en allant lentement. La tante raconte que la petite fille a dansé devant la Reine avec ses camarades d'école. « On danse beaucoup à Laren ». Sur la cheminée, il y a un petit Van Gogh, une branche de cerisier ou d'amandier dans un vase, avec une bande rouge au fond.

« Les *gens comme* Vincent ne sont pas rares en Hollande », dit le neveu, « des gens qui ne parviennent pas à s'accorder avec les autres. On est très individualistes chez nous ». Il nous montre les originaux des lettres de Vincent à Théo, très nets, — et je vois la dernière, avant le suicide, deux pages et quart, sur un papier quadrillé. Il y a une lettre qui commence par des comptes, et le billet au crayon où il donne rendez-vous à Théo au Louvre, le jour de son arrivée à Paris. Il y a la lettre de Ronliu, où il est question du jour où ce dernier l'accompagna à Saint-Rémy : « Au revoir là-haut, m'a-t-il dit ». Il n'y a pas d'objets de Van Gogh, à l'exception d'un vase de bronze que Van Gogh avait peint avec des fleurs rouges. Je tape doucement dessus avec mes doigts.. *On me montre* un petit album plein de dessins que je n'ai jamais vus, il y en a un qui semble une tête de cheval à peine ébauchée, sur la même page un second dessin avec la même tête très allongée, un troisième avec une tête encore plus étirée, pour finir on dirait une anguille : c'est du moins le souvenir que j'en ai gardé.

De la chambre à coucher, nous entendons de temps à autre la voix de la petite fille qui dit tout haut : « Dar ». Je ne sais pas ce que cela veut dire. Tout le monde répond « dar », à trois ou quatre reprises, sans jamais perdre patience. Je connais la fille du neveu de Vincent, *et son fils*, un autre fils fait

ses études à Paris, — la fille est la seule qui étudie les beaux-arts, elle est pâle avec de grands yeux clairs.

Deux jours plus tard, je me promène dans les rues d'Amsterdam avec le neveu de Van Gogh, rien que nous deux. Il a un court pardessus, il neige doucement, nous sommes à la veille de la Saint-Nicolas, et je n'ai jamais vu autant d'enfants dans les rues, si libres et joyeux, comme s'ils savaient qu'ici, aux Pays-Bas, une fois devenus grands, il leur faudra être encore plus sérieux qu'ailleurs. C'est peut-être pour cela aussi que les adultes sont si indulgents avec les gosses. J'ai vu un enfant qui s'est arrêté tout à coup, s'est mis debout sur la tête, il était tout seul, il est resté comme ça deux ou trois minutes, après quoi il est retombé sur ses pattes et il s'est éloigné sans même me regarder.

Le neveu de Van Gogh me disait tant de choses, pendant que je marchais à son côté, et je me demandais lequel de mes amis se douterait qu'à ce moment j'étais en train de parler avec le fils de Théo. « La vie en Hollande, disait-il, était très dure quand Vincent était né : peu de charbon, pas de gaz, rien que de la tourbe, et des transports par eau. Le père de Vincent, ni trop sévère, ni trop indulgent ». Je pense que l'on ne peut parler de masochisme, en ce qui concerne Vincent. « Ce n'est pas vrai, dit-il, qu'à Arles il se soit coupé toute une oreille : rien qu'un petit morceau ». Nous passons à son bureau voir s'il y a du courrier, après quoi il m'emmène au Cercle Industriel, qui se trouve sur la place. Nous demeurons là à bavarder tranquillement pendant une heure. Il dit que le film, il le verrait même sans Van Gogh, un film sur Van Gogh sans Van Gogh. Je lui dis que pour le moment ce qui me plaît c'est l'histoire des deux frères, leurs rapports devant former le pivot du récit. Il dit : « Hem ». Je n'ai plus le courage de continuer. Il dit qu'il va publier un livre sur Van Gogh, auquel il travaille depuis des années, il dira avec sincérité tout ce qu'il sait. Je lui demande s'il y a encore en vie des personnes qui ont été liées avec Vincent. « La cousine tant aimée d'Etten, survécut longtemps à Vincent, vit même se dessiner la gloire du défunt, mais elle était une épouse heureuse. Notre ami le fils de Gachet est toujours en vie, ainsi que le fils de Tersteeg, qui, paraît-il, aida Vincent, mais que Vincent détestait. Nous prenons un tramway pour aller voir le port. Je regarde ce Van Gogh qui me dit : « Demain, je passe mon permis de conduire ». Je le regarde tant que j'oublie d'en regarder le port. Son oncle est mort de misère, — il dit qu'on exagère à ce sujet, et il m'a montré au musée de la ville le tableau avec les chaussures de Vincent : « Elles n'étaient quand même pas si usées », dit-il. Peut-être appréhende-t-il que l'on puisse reprocher à son père Théo de n'avoir pas fait tout ce qu'il pouvait. Selon moi, il l'a fait.

Le jour suivant, nous sommes allés à Nuemen, où les Van Gogh ont vécu tant d'années, — nous sommes arrivés à 14 heures et repartis à 18. Ici aussi, d'affreuses peintures au restaurant. Mais il y a la maison, le presbytère que Vincent a dessinés. Sur la place, un petit monument à Van Gogh, une espèce de pierre où l'on a gravé un soleil. La maison de Vincent est habitée par un ingénieur de la Société Philips, qui peint également. Voilà le potager, et là, au fond, la plaine jusqu'au cimetière. Vincent travaillait là où est à présent la niche du chien. Au bistro, on nous dit qu'il y a à Neuneu un fils de Van Gogh, et quelqu'un nous offre de nous emmener chez lui. D'autres prétendent que ce n'est pas son fils. L'âge collerait, 65 ans : Vincent l'aurait eu avec une fille de la campagne qui couchait facilement. La voiture nous emmène à un kilomètre du patelin. « C'est là-bas », dit le gaçon de Neuneu. Un sentier menait de la route jusqu'au milieu d'une aire, des paysans travaillaient au milieu de la boue. Le voilà : habillé de toile bleue, la pipe à la bouche, avec une espèce de passe-montagne. Le garçon l'appelle, il vient avec lenteur vers nous, on nous avait prévenus qu'il ne sait pas s'il est ou non le fils de Van Gogh : il s'appelle Nelis de Groot, maigre, grand, les cheveux encore noirs, un œil un peu de travers.

Le garçon lui parle à l'écart, il répond brièvement en regardant au loin. « Il dit », dit le garçon, « qu'il ne veut rien savoir de toutes ces histoires ». Sa femme surgit d'une petite maison et elle dit aussi que son mari ne veut rien savoir de toutes ces histoires, cependant qu'un chien me sautait dessus pour me faire des amitiés et me couvrait de boue. Si bien que nous avons décampé, pendant qu'ils continuaient à piocher. Nous arrivons au cimetière au milieu de la lande, et nous trouvons avec peine la tombe du père de Vincent, abandonnée, et je vois enfin se lever des corbeaux au milieu d'un champ, une charrette pleine

de pommes de terre noires passe, rien n'y manquait, mais mon émotion sera encore plus puissante quand, peu après, nous entrons dans l'hospice des vieillards de Neuneu. Le maire ne nous avait pas reçus : mais, à l'hospice, il y avait un vieillard de 88 ans qui avait connu Van Gogh, qui l'avait bien vu et qui dit que Vincent était bon. Quant à l'histore de Nelis de Groot. il dit qu'on avait bien accusé Van Gogh d'avoir fait un enfant à cette paysanne, mais Vincent alla protester auprès du curé. Il parle par à-coups, s'agite, en rotant doucement de temps à autre.

Il s'appelle Hansen van der Velden, et il raconte que Vincent donnait 25 centimes pour un nid d'oiseau : les gosses grimpaient sur les arbres afin de lui en chercher, et il les dessinait. Graetz lui offre un peu d'argent, mais il n'en veut pas, il dit qu'il pourra sortir dans quelques mois. Dehors nous rencontrons un autre vieillard, il dit que Van Gogh a fait son portrait quand il avait deux ans.

Je raconterai une autre fois la suite de mon voyage : j'ai vu Scheveringen, ensuite le Borinage et Anvers-sur-Oise, Arles, Saint-Rémy. Le Borinage était sous la neige. A Wasmes, à la maison du boulanger Denis, nous avons frappé, personne ne nous a répondu. Alors je suis passé derrière la maison, tandis que Graetz continuait à frapper, car les voisins disaient que le neveu de Denis était là : tant et si bien qu'un homme grand et d'une quarantaine d'années est apparu, tenant une hache à la main.

J'ai eu peur, il s'est mis à rire, puis Graetz est arrivé et nous sommes entrés dans la maison. Il nous montre l'endroit où se trouvait le four et la chambre de Vincent. Il s'appelle Jean Richer, et sa maison est sise au 221 de la rue Wilson, avec la plaque apposée sous la présidence du député Piérard. Il a dans son portefeuille des bouts de journal usés, avec les photos de l'oncle boulanger le jour où l'on a inauguré la plaque. « C'est un mutilé de guerre, pauvre, dit-il, au point qu'il ne peut jamais acheter un journal ». Il y a ici aussi une petite fille, la sienne, qui fait des dessins sur un cahier. Son oncle est mort vingt ans avant, sa tante encore plus tôt. Nous prenons dans notre voiture un commissaire de police, — la frontière est à côté, de même qu'à Groot-Zundert, — il nous dit qu'il y a beaucoup d'Italiens dans les mines du Borinage, ils font baisser les prix, mais les mineurs sont bien payés, mieux que dans la police, dit-il, certains gagnent jusqu'à 5.000 francs par jour, et ils ne payent ni la lumière ni le chauffage ; il admet quand même qu'à trente ans ils crèvent.

A Auvers-sur-Oise, j'ai vu trois choses : Gachet fils, le cimetière, la chambre où est mort Van Gogh. Le cimetière est sur la colline, au milieu des champs de blé, le mur d'enceinte a été endommagé par des balles d'avions. Il n'y avait personne, pas même le gardien, nous avons poussé la grille, en bas on voyait Auvers au milieu des fumées du soir. Qu'éprouverai-je en voyant les tombes ? me demandais-je, et j'espérais ne point les trouver tout de suite. Mais nous les avons vite découvertes, l'une près de l'autre, Vincent et Théo, couvertes de lierre et adossées au mur d'enceinte. J'ôtais mon béret, mais le froid était si vif qu'après une seconde d'hésitation je l'ai remis. Peu après, nous sommes entrés au café Ravoux, presqu'en face la mairie, que Van Gogh a peint avec les drapeaux. Le patron était en train de jouer au billard, il a d'abord voulu achever la partie, pendant ce temps-là nous regardions sur les murs du café des fresques couleur sépia avec des scènes humoristiques de la belle époque ; il y avait aussi une copie, faite par un enfant, du portrait de Van Gogh avec l'oreille coupée.

Le patron nous a fait monter avec mauvaise grâce un petit escalier, et nous nous sommes aussitôt trouvés dans la chambre où est mort Vincent : il y a un lit, une petite armoire masquée par un rideau sale, quantité de mégots de cigarettes par terre, sur le lavabo des bouts de rimmel ou de rouge à lèvres. Face à la fenêtre un mur, — ce mur. C'est une Russe blanche qui loge là-dedans, qui travaille dans le bistro, une blonde oxygénée au visage un peu soufflé, qui nous adresse un sourire quand nous la rencontrons. La gêne que nous inspire le patron fait que nous ne nous attardons pas, j'ai failli arracher un morceau de journal sous le papier à fleurs qui doit bien dater d'un demi-siècle. Sans doute Vincent entendait-il en mourant le bruit des billes de billard. Il a monté le petit escalier sans avoir l'air de rien, en fait un quart d'heure avant il s'était tiré un coup de pistolet. Dans son lit, baignant dans son sang, le fils Gachet l'y a vu aussi, le petit vieillard qui nous a offert un Martini rouge chez lui et qui dit : « La

douce France ». Il ressemble beaucoup à son père, avec toutes ces rides autour du visage, comme en crée une pierre tombant dans l'eau, mais il est moins triste. Tout est propre, bien en ordre, les céramiques, les bronzes, les verres de bière sur la cheminée, aux murs, au plafond. « Sans Théo, dit-il, il n'y aurait point de Vincent ». Il y a au mur un tableau qui représente une catastrophe ferroviaire, il est de son père. Il nous raconte l'histoire de la main dans la poche : Vincent portait depuis un moment le pistolet sur lui, et le jour où il se fâcha avec le docteur Gachet à cause d'une toile de Guillaumin — il lui reprochait de ne pas l'avoir fait encore encadrer comme il le fallait —, il mit la main à la poche pour tirer son pistolet. « Ah ! », dis-je, « le piano ». « C'est le piano de Mademoiselle Gachet », dit-il, « Van Gogh a fait son portrait au piano ». Il connaît mon ami Giovanni Scheiwiller, ainsi que le neveu de Van Gogh : ils m'ont dit de le saluer, et ça a été comme quand on change de lumière, d'une fausse on passe à une vraie. Je demande à qui sont trois tableaux, là, au-dessus d'une porte. Il dit qu'ils sont à lui. Il vit seul, sa sœur est morte ; il se plaint des choses méchantes écrites contre son père, ainsi que l'a fait par exemple Antonin Artaud.

« Ils étaient vraiment très amis », dit-il, « mais Vincent n'avait pas toute sa tête à lui ; depuis son enfance, il préférait dormir par terre plutôt que dans un lit, il avait la manie de se faire du mal ». Le petit vieillard a vu mourir Van Gogh, et à présent il voit un verre avec moi, et moi je suis né dans un village de l'Emilie. Je pense que c'est ce voyage même qui ferait le film sur Van Gogh, mais il faut aller vite, avant que meure le vieux Hausen et qu'on repeigne la chambre des Ravoux ; j'irai chercher aussi la fille de la sœur de Vincent, qui a 65 ans et vit paraît-il à Marseille. La sœur de Vincent avait fauté, comme on dit, et Vincent avait une préférence pour elle, il lui écrivit : « Aime, aime toujours plus, c'est la seule chose qui importe ». Graetz me raconte que lorsque Jean Aurenche est allé chez le fils Gachet, c'est la sœur de Gachet qui lui ouvrit, — très vieille, habillée de noir ; Aurenche dit qu'il venait pour le film, et la vieille : « Faites donc des films sur les vivants, non sur les morts ».

Avec Aurenche, je suis allé à Arles le 16. Nous arrivons à l'aube, le cocher nous emmène sur une place, il ne voulait pas nous dire lequel était le meilleur de l'Hôtel du Pin ou de l'Hôtel du Nord. Après l'avoir questionné en vain, nous sommes entrés dans l'Hôtel du Pin ; dans le hall il y avait une peinture assez vulgaire, le cadre était bien éclairé : il y avait un livre d'or, j'y ai trouvé les signatures et pensées de Baldwyn, Mistinguett, Sessue Hayakawa. J'ai tout lu, mais je n'y ai jamais trouvé, en vérité, le nom de Van Gogh, personne ne s'est avisé de le nommer. Le soleil levé, nous sommes allés près du Rhône, on a vu passer un bateau, le *Mont-Blanc,* celui-là même que Van Gogh avait vu, il faisait un immense chahut, et je croyais rêver, car, à quelques mètres, il y avait aussi le pont, le pont aux laveuses dans un ciel émeraude. Je suis allé à la direction du port, et on m'y a confirmé que le *Mont-Blanc* était bien celui de Van Gogh. A présent, il avait disparu dans l'autre bras de la rivière, mais son chahut arrivait encore jusqu'à nous.

J'ai traversé les rues aux bordels, détruites par la guerre : il y avait encore debout des pans de murs, des fenêtres grillagées. Détruite aussi la maison où Van Gogh a hébergé Gauguin. Après, nous sommes allés à Saint-Rémy, en faisant le trajet que Vincent parcourut en fiacre entre Roulin et le pasteur Sally. On ouvre la grille, le docteur Leroy me laisse consulter le registre de 1889 : avant Van Gogh est entré un commis voyageur ; le jour de la sortie de Van Gogh, on a écrit posément et largement près de son nom le mot « guéri ». La femme nous fait du café, pendant que la fille repasse ; elles parlent de Van Gogh avec familiarité. A présent, il n'y a plus que des démentes ; l'aile où se trouvait Van Gogh est en ruines. Leroy dit qu'il s'agissait d'une psychose intermittente, que Théo buvait et qu'il est mort d'une maladie des reins, chose que j'ignorais. On voyait les Alpilles bleues et les oliviers au murmure antique. Le matin suivant, je quittais Arles pour l'Italie, le mistral soufflait dans la gare, le même qui secouait le chevalet de Van Gogh.

CESARE ZAVATTINI

 1er Mars 1953

Lotte H. Eisner

LES AFFAMÉS DU FILM DE QUALITÉ

Bad-Ems, Spaa en miniature, dont les bâtiments très XIXe siècle bordent une jolie rivière, la Lahn, dans une de ces charmantes vallées longues, si caractéristiques de cette partie vinicole de l'Allemagne, vallées aux douces collines que teinte aujourd'hui l'automne de ses couleurs et où s'élèvent de vieilles tours romantiquement délabrées, a été choisi pour la Ve *Internationales Filmtreffen* (la Ve Rencontre Internationale) organisée par la Fédération (Verband) des Cinés-Clubs allemands. Dans cette petite ville d'eau, fameuse, hélas ! par la dépêche qui en 1870 déclencha une guerre aussi stupide que toutes les autres — une plaque commémorative indiquant « discrètement » la seule date, s'incruste quelque part près du débarcadère des rares bateaux à vapeur, sur l'endroit même où l'Empereur rencontra Benedettti — le temps semble arrêté. Du Russischer Hof, vaste hôtel wilhelmien, pourraient surgir à tout instant des grands ducs à la barbe soignée et des dames emplumées. Aussi sa propriétaire, bien affable dans sa robe de soie raide au col sévère, semble venir tout droit de *Jeunes Filles en uniforme*. Malgré ces anachronismes quelque peu prussiens, la population est également aimable. Stendhal, qui reprochait aux Allemands jadis leur goût excessif pour le café au lait, signalait déjà que chaque peuple subissait l'influence de ses boissons favorites ; et c'est sûrement l'excellent vin de la Lahn ou du Rhin voisin qui rend plus gais les habitants de ces vignobles que leurs compatriotes des contrées moins favorisées réduits à une lourde bière.

Cette rencontre des cinés-clubs allemands signifie beaucoup plus — et il faut le souligner — que les *meetings* du même genre des cinés-clubs d'autres pays. Ce n'est pas seulement la *Gründlichkeit* allemande, cette tendance vers la profondeur de recherches des Allemands, qui en est cause, mais l'état de stagnation dans lequel se trouve embourbé aujourd'hui le cinéma allemand. Ainsi la jeunesse allemande est plus désireuse de voir de bons films que celle des autres nations qui peut voir tout simplement dans des cinémas de quartier, parmi sa propre production, certains films de qualité. Il ne faut pas oublier non plus que dans presque toutes les villes allemandes ces films étrangers, si désirés et si fréquentés par ceux qui se rendent compte de la médiocrité dans laquelle a sombré la production allemande, ne passent pas en version originale mais sont doublés et perdent ainsi beaucoup de leur saveur. Il n'y a que les cinés-clubs qui puissent passer ces films en version originale, d'où toute leur importance. Ils deviennent le lieu de liaison avec la culture cinématographique des autres nations, ce qui explique que le film muet, qui constitue la principale matière des cinés-clubs des autres pays, ne leur semble pas de première importance (bien que la classique avant-garde française enthousiasme les jeunes Allemands qui ne se lassent jamais de revoir le *Chien Andalou* ou le *Sang d'un poète*).

Mais ils veulent surtout voir tous les bons films étrangers produits ces derniers temps et le film français sera toujours celui qu'ils préfèrent. « Il n'y a aucun doute », écrit un jeune journaliste allemand, Ludwig Thomé, dans un article « Rencontre avec le véritable art cinématographique — le film français en Allemagne » (1), « que ce ne sont que les cinéastes français qui connaissent l'art de surprendre, comme dit Cocteau, la vie à travers le trou de la serrure, qui savent guetter les secrets de la vie avec une caméra d'une manière convaincante et magistrale. Leur grand thème est toujours la « *conditio humana* », la condition et destination de la vie humaine. L'art cinématographique français est profondément basé sur la « comédie humaine » de Balzac ».

Il est juste à ce propos de rappeler le rôle du Bureau du Cinéma à la direction des Affaires Culturelles (installé à la citadelle de Mayence) qui a su depuis cinq ans faire profiter les jeunes Cinés-Clubs allemands de l'expérience française en ce domaine et les a orientés avec discernement vers les films français de qualité. C'est également ce bureau qui a conçu et organisé les premières Rencontres dont Bad-Ems prend maintenant le relai sous la responsabilité des autorités allemandes.

On vous parlera ailleurs des films présentés à cette Rencontre, bornons-nous à signaler que l'on n'a montré aucun film allemand moderne, n'ayant pas trouvé d'œuvres d'une qualité équivalente à celles des autres nations. Cela révèle assez clairement le désarroi qu'éprouvent les Allemands de bonne volonté devant leur propre production. Ils ont préféré montrer des films muets : *Les Mains d'Orlac* (1924) de Robert Wiene, dont une belle copie viragée évoque le merveilleux clair-obscur de l'époque classique ; par ailleurs *Markt am Wittenbergplatz* (1927) (Marché sur la place Wittenberg à Berlin), court documentaire de Wilfried Basse, plein d'observations, mi-objectif, mi-impressionniste, et *Les Hommes, le Dimanche* (1929), film de Robert Siodmak, auquel les plans et les cadrages de Schüfftan donnent un accent et une spontanéité rafraîchissante, ont montré aux Allemands ce qu'ils ont perdu.

Que presque tous les films présentés aient provoqué de vives discussions, qui s'en étonnera ? Les discussions sur les films que nos cinés-clubs mènent également d'une manière souvent acharnée, semblent très naturelles en ce pays de penseurs, d'Hamlets éternels. (Ce n'est pas pour rien que le héros de Shakespeare fit ses études à Wittenberg !). Mais un signe assez caractéristique nous frappe : les spectateurs allemands aiment d'abord digérer un film, méditer longuement sur son contenu et sa portée psychologique et morale, ainsi ils n'engagent les discussions de préférence que le lendemain ; tandis que notre impatience française ne veut pas s'attarder et se jette immédiatement dans la discussion quand les impressions sont encore fraîches. Reste à savoir qui des deux a raison.

Bien des choses restent à régler dans l'organisation des cinés-clubs allemands. D'abord il y en a de toutes les couleurs (politiques), ensuite certains ne respectant pas les statuts qui interdisent l'accès des séances aux non-membres, Que dire aussi de l'initiative d'un groupe d'étudiants qui tournent eux-mêmes de petits films d'actualité et qui voudraient ainsi porter la culture cinématographique dans les villages au moyen d'un camion équipé d'un appareil de projection. Ce serait à notre avis à l'*Institut für deutsche Filmkunde* d'élucider toutes ces questions et d'y trouver avec l'aide de « la Fédération Internationale des Archives de Films » une solution définitive.

LOTTE H. EISNER

(1) Ludwig Thomé : Begegnungen mit wahrer Filmkunst : Der französische Film in Deutschland (*Antares*, N° 3, février 1953, revue éditée par les Affaires Culturelles du Haut Commissariat afin de renseigner les Allemands sur les tendances artistiques françaises.

Michel Dorsday

LE VOYAGE ALLEMAND

Quand on arrive par la vallée, on est déçu par les châtelets en ruine, mais la noblesse de la vigne plaît : on y devine un grand entêtement. A la nuit, on chasse Coblence de son esprit, et, par des chemins plus difficiles, on découvre Ems qui a pour vous accueillir l'air de la province. On oublie la fatigue dans la gentillesse immédiate de l'hospitalité. Et puisqu'on est venu dans le calme vieilli de la ville d'eau afin que le cinéma encore une fois vous prenne, on vous conduit sans attendre dans la salle noire, et par ces osmoses singulières qui sont l'apanage de notre quotidien poétique et mécanique, on se trouve retrempé dans la source d'un univers qui semble n'avoir jamais été quitté.

Organisées par la Fédération des Cinés-Clubs Allemands qui compte 36.000 membres, ces Rencontres se firent sous le signe de la discussion et de l'analyse. Nous avons pu revoir *Quai des Brumes* et surtout les *Ambersons,* tellement revus mais dont le message ne parvient pas à s'épuiser, miraculeusement. Si nous n'avons par contre, pas vu de films allemands récents (Kurt Œrtel, réalisateur de *Michel-Ange* que nous connaissons de longue date, me disait : « Le jour où les réalisateurs allemands seront délivrés de leur *peur,* ce jour-là ils feront des films ambitieux, et là est l'essentiel, même s'ils ne réussissent pas du premier coup »), nous eûmes la chance, un soir, de voir pour nous seuls *Les mains d'Orlac* de Robert Wiene et ces *Hommes du Dimanche* que Siodmack fit en 1927, film d'une fraîcheur, d'une spontanéité toute remarquable, sans oublier cet érotisme qui devait devenir mythique au contact de l'Amérique.

Au milieu du *Medium,* du *Mur du Son,* des *Olvidados,* d'*Umberto D* déjà distribués en France, on nous offrit deux films inédits à Paris : *The Members of the Wedding* de Fred Zinneman dont je n'ai malheureusement pu voir, à mon arrivée, que le dernier quart d'heure qui m'a paru étrange par l'adolescence inhabituelle de son interprète et par un ton âpre et quotidien, et *The Beggar's Opera* de Peter Brook, ennuyeux à mourir et où M. Olivier est particulièrement ridicule, ce qui est fort regrettable de l'étonnant interprète de la scène anglaise.

La participation française comprenait : *Trois Télégrammes, La Vie en Rose,* de Jean Faurez, *La Vie commence demain* de Nicole Vedrès, et *Madame de* d'Ophüls. A la nouvelle vision de ce film, on pouvait l'admirer pleinement comme ces diamants enfin dégagés de leur gangue qui brillent dans leur pureté comme les boucles de *Madame de* brillent sur l'autel en conclusion de cette histoire renouvelée qui définit tout une morale.

Avec une modestie intelligente, Jean Faurez présenta son film dont le masochisme léger devait plaire. Nicole Vedrès eut un succès d'une vivacité et d'une chaleur spontanées. Le caractère progressiste de son film restait profondément actuel et les documents n'en étaient absolument pas périmés. Ce fut une longue ovation et la discussion fut vive et affectueuse.

On aurait gardé à la bouche un certain goût d'austérité devant le cinéma vu, certes avec ferveur, mais avec une pensée peut-être trop didactique, si la promenade sur la Lahn n'avait été dans le climat de l'amitié. A bord du bateau, on rencontrait Ophüls qui avait bien connu l'Allemagne, où son art avait puisé cette cohérence, cette intelligence de la forme, cette recherche des musiques

secrètes qui prennent au cœur, qui avait connu l'Allemagne mais qui l'avait définitivement quittée et qui savait mieux que personne en parler avec clarté par des définitions auxquelles se mêlait un rire joyeux.

On prit congé le lendemain du vieux comte Perponche au nom périgourdin, de l'organisateur Reitburger, si accueillant, des amis allemands, des amis français, on prit congé de Benedetti et de Guillaume, de l'ombre d'Alexandre, du fantôme de Nicolas, on prit congé de soi-même. On sillonna la route de Gœthe par les vallées, la route de Mozart enfant. On n'avait pas de peine à deviner les bruits en sourdine des malles-postes qui amenaient vers les cours princières tel pianiste, tel bourgeois enrichi par le commerce de Hambourg ou de Brême afin d'entendre des symphonies choisies. Devant le début d'automne maintenant, le moiré des eaux-vives et la mélodie et le vent, on songeait à la découverte de la puissance inconnue des cuivres de l'ouverture de Léonor III, mais le tumulte beethovenien se perdait dans les brumes de soleil où folâtrait Wilhelm Meister, où le Jean Christophe de Romain Rolland découvrait chez les toutes jeunes filles la naissance de l'amour et des poitrines frêles. Ophüls apportait en phrases un monde imagé, lumineux, sans perdre cette avidité à tout voir que j'avais déjà remarquée, cette curiosité inlassable comme s'il eut saisi plus qu'un autre, cette impossibilité, ce mal humain de ne pouvoir revenir, de tout perdre, ou bien simplement comme il le devait réussir, de tout quitter pour plus amplement retrouver, derrière les yeux fermés, dans le souvenir, les scintillements entrevus à jamais, soudés à la mémoire par de mystérieuses décalcomanies. Et doucement, regrets avant l'Allemagne industrielle, cette sonate mozartienne en ut majeur que l'on dit facile se dégageait tout naturellement, adieu scellé et tendre car on arrivait aux autoroutes, à ces rubans dont on ne voit rien qu'un point, toujours le même, et les mots prenaient, non pas tant sur le siècle, mais sur les hommes, un caractère d'accusation.

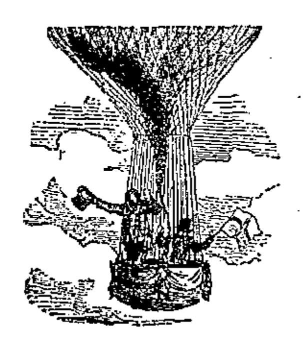
On prit congé. Mais, Ophüls parti, on se souvenait que les hommes qui faisaient le génie de l'Allemagne l'avait quittée, non seulement pour le calme, mais pour trouver ailleurs comme un goût d'imprévu, d'irréfléchi, d'amoureux, qu'il ne pouvait leur offrir. Le problème était maintenant pour les hommes nouveaux de former et de garder, tâche opiniâtre, les intelligences qui se révèleraient, ce qui semblait au voyageur possible car le rayonnement actuellement mort ne demandait qu'à renaître du paysage brutal.

MICHEL DORSDAY

★

P.S. - *A l'occasion de ces Rencontres à Bad-Ems, si sympathiques, nous vîmes l'ami Tanguy qui nous rappela le souvenir des Rencontres de Lindau et de Bachacha organisées par ses soins, et nous eûmes l'occasion d'apprécier son travail intelligent pour le rayonnement du film français à l'étranger, fait avec son Bureau du Cinéma installé à Mayence. S'occupant exclusivement de films, il fait connaître les jeunes réalisateurs français et leurs tentatives. Désintéressée, son action mérite toutes les attentions et il faut l'en remercier.*

M.D.



Herman G. Weinberg

LETTRE DE NEW YORK

New York, Novembre 1953.

Decameron Nights tente d'exploiter la mauvaise réputation de Boccace au moyen d'un film qui puisse passer la censure américaine. A notre tour, nous passerons outre rapidement en nous contentant de dire que ce film a été tourné en Espagne, en Technicolor, par une compagnie américaine, et qu'il est probablement le moins érotique qui ait jamais été réalisé.

Tanga-Tika est l'essai par une autre compagnie américaine d'exploiter la réputation d'exotisme des Iles Polynésiennes et spécialement de Tahiti. Une histoire d'amour tout à fait artificielle et à laquelle personne ne croit, serait-ce une seconde, a été ajoutée pour tenter de lui donner une substance anecdotique. Il est possible que Tahiti ait l'air aujourd'hui de ce que l'on voit dans ce film, si cela est, voilà réduit à néant un rêve de plus, celui de ceux qui croyaient que l'on pouvait échapper à la « civilisation » en voguant vers ce paradis légendaire. Tout cela est mal photographié avec des couleurs de pacotille, sans la moindre trace de poésie, et les héros sont si peu attirants que personne ne se soucie de ce qui peut bien leur arriver. Quand on repense aux merveilleux *Moana* et *Tabou*, on réalise combien *Tanga-Tika* est une pauvre chose. Et c'est bien cela qu'est le cinéma tout entier quand il perd ses poètes ! Partout ailleurs la médiocrité est en quelque sorte plus supportable qu'au cinéma, et peut-être touchons-nous là du doigt la principale vertu du cinéma en tant qu'art.

Le meilleur film américain récent que j'ai vu est le documentaire *Song of the Land*, produit et dirigé par Henry Kesler et admirablement photographié par Ed. N. Harrisson et Frances Roberts. La couleur, procédé « Color Corporation of America », est de très loin supérieure à toutes les tentatives similaires en Technicolor. Il est seulement dommage qu'un commentaire stupide vienne troubler notre plaisir, mais chacun peut en faire abstraction pour contempler les plus belles images de la nature de toute l'histoire du cinéma (je place cet extraordinaire travail sur le même plan que *Magia Verde*). On me dit qu'il a fallu dix-sept ans pour réunir ce matériel et qui pourrait le nier ? Qui pourrait dire le temps qu'il faut pour saisir la vie intime d'un condor comme on nous la montre ici ? Ou pour prendre ces vues incroyables de volcans en éruption qui rejettent dans l'ombre les fameuses illustrations de Gustave Doré pour l' « Enfer » de Dante ? Qui pourrait dire le temps qu'il faut pour restituer ainsi la poésie de la mer de façon à effacer presque de notre mémoire les étonnants paysages maritimes qui terminent *Man of Aran?* Voici enfin « La Mer » de Debussy sur un écran. Ne manquez point de voir ce film au sujet duquel je ne formule qu'un seul vœu : que son commentaire soit écrit dans un langage plus poétique et moins sur le ton d'un prêche de patronage.

Et pour terminer sur une note optimiste, j'indiquerai la plaisante perspective que nous avons de voir bientôt quatre films prometteurs : l'*Othello* d'Orson Welles, le *Robinson Crusoé* de Bunuel, *The Caine Munity* de Stanley Kramer, et *The Living Desert* de Walt Disney... sans mentionner Marilyn Monroe dans *How to Marry a Millionaire* et, le plus savoureux de tous, *Sadie Thompson* de Maugham avec Rita Hayworth dans lequel Sadie retrouve finalement le chemin de la vertu ! Laissons-les à Hollywood et cela sera pour le mieux dans le meilleur des mondes.

HERMAN G. WEINBERG

LES FILMS



Simone Signoret et Raf Vallone dans *Thérèse Raquin* de Marcel Carné.

LE MARIN DE LA MALCHANCE

THERESE RAQUIN, film français de MARCEL CARNÉ. *Scénario :* Marcel Carné et Charles Spaak, d'après le roman d'Emile Zola. *Dialogues :* Charles Spaak. *Images :* Roger Hubert. *Musique :* Maurice Thiriet. *Décors :* Paul Bertrand. *Interprétation :* Simone Signoret, Raf Vallone, Roland Lesaffre, Sylvie, Jacques Duby, Marcel André, Anna-Maria Casillo, Bernardi. *Co-production :* Paris-Film Production-Lux Film, Rome.

Quand fut écrit le texte qui suit je n'avais vu Thérèse Raquin *que dans la version présentée à la Commission de Sélection pour le Festival de Venise. Je l'ai revu depuis tel que le public peut le voir, c'est-à-dire légèrement allégé de quelques scènes — spécialement du début de la scène de la réconciliation Thérèse-Laurent. Il me semble y avoir gagné en efficacité dramatique. Cette seconde vision en tout cas ne peut que confirmer mon admiration pour cette œuvre probe et forte.*

N'ayant pas vu la *Thérèse Raquin* de Feyder, que l'on dit admirable, je ne jouerai pas ici au jeu des comparaisons, mais il convient tout de suite de signaler

que la *Thérèse Raquin* de Marcel Carné ne prétend pas être une adaptation fidèle de Zola. Le prospectus publicitaire du film précise : « Comme Anouilh s'est permis de reprendre un thème d'Eschyle, comme La Fontaine utilise Florian, comme Liszt fit des variations sur des thèmes de Chopin, Carné a travaillé sur un thème de Zola; du reste les amateurs de la petite histoire diront que Zola lui-même avait pris son histoire à un nommé Belot qui avait écrit « La Vénus de Gordes », mais que ce Belot s'était contenté de narrer un fait divers réel qui s'était passé à Gordes au milieu du XIXe siècle. » On nous indique aussi que l'intention de Carné n'a pas été d'illustrer le roman de Zola mais de sortir ce récit de l'anecdote et de le hisser sur le plan fatal de la tragédie. Ceci posé, on s'aperçoit que malgré tout Carné et Spaak ont été assez fidèles à Zola, sinon dans la lettre du moins dans l'esprit. Les modifications de détail — changement d'époque, meurtre dans le train (qui rappelle celui de *La Bête Humaine* de Renoir), Lyon à la place de Paris, etc... — ne bouleversent pas la ligne dramatique de l'œuvre. La seule modification qui porte vraiment à conséquence est d'ordre psychologique : dans Zola, Thérèse est intéressée, elle hésite à partir parce qu'il y a la boutique, l'héritage, l'avenir assuré ; la Thérèse de Carné a l'air indifférente à l'argent. En lui retirant ainsi un « motif » on rend peut-être le personnage plus sympathique mais aussi plus gratuit : on comprend mal que cette femme bouleversée par la passion hésite à s'enfuir uniquement par peur de faire le malheur d'un fantôme de mari qu'elle méprise et qui la répugne. Mais s'étant placé sur le plan de la fatalité, Carné avait sans doute besoin d'une héroïne détachée des biens matériels de ce monde. Car une fois de plus le réalisateur fidèle à son thème majeur ajoute un chapitre cinématographique de plus à ses essais sur le Destin. D'où ce troisième homme de pure invention, « fantôme vivant qui remplace le fantôme mort », petite tête brûlée retour d'Extrême-Orient, à mi-chemin entre le réel et l'irréel et qui fera peser le poids du « Fatum » de la façon la plus atrocement humaine : le chantage. Ce n'est plus le mendiant irréel de Prévert des *Portes de la Nuit* et que Vilar avait trop fait grincer, c'est une sorte d'archange maléfique, souriant mais impitoyable, gentil mais dénonciateur, victime du drame de notre univers meurtrier et en même temps pas de notre monde du tout. Un fantôme, oui, et que Carné a magistralement sorti des limbes pour tourmenter deux enfants naturels du naturalisme psychologique.

Sommes-nous très loin de Zola ? Apparemment, oui. Mais l'œuvre de Zola est une sorte de comédie humaine de la fatalité et son naturalisme est volontairement épique. A ce titre nous revenons un peu du côté des « Rougon-Macquart » que Thibaudet qualifia de « procès-verbal d'une décomposition ». Avec cette même rigueur mathématique, qui n'exclut pas une sorte de générosité post-romantique, Carné dresse aussi ce procès-verbal : décomposition d'une mère, de son avorton de fils, décomposition de l'espoir à peine entrevu de Thérèse, décomposition de l'homme fort, sain, honnête, vaincu par la mesquinerie, la méchanceté, la bassesse, par le malheur qui arme sa main, décomposition enfin du Destin pulvérisé par lui-même, cycle absurde et désespéré que n'auront éclairé qu'un seul instant les feux éblouissants de la passion.

Carné a donné à ce cauchemar, à ce huis-clos d'un amour impossible, une grande cadence classique. Les séquences s'équilibrent avec une mesure presque trop juste : un moment la monotonie menace et puis le destin entre en scène en sifflotant et la dernière étape est menée sans défaillance. Il faut à mon avis bien du parti-pris pour ne pas reconnaître la marque aisée d'un grand réalisateur dans la scène de réconciliation entre Thérèse et Laurent, dans le climat tragiquement aigu de toutes les rencontres Thérèse-Laurent et le marin, la dernière avant l'accident surtout, mises en scène avec un sens étonnant des « distances », des regards, de l'arithmétique fatale des pas en avant et des pas en arrière. Tout cela est diaboliquement réglé au millimètre. Les acteurs se coulent dans des gestes nécessaires et *uniques*. Il y a là en même temps raideur et souplesse : le naturel des êtres dans le carcan de la tragédie.

Simone Signoret et Raf Vallone (ciel ! qu'on ne le double pas, il est parfait avec son français hésitant) sont avec précision le couple maudit. Et si Sylvie et Jacques Duby m'ont paru bien conventionnels, Roland Lesafre, lui, est étonnant dans le rôle périlleux du marin de la malchance : un pied dans le quotidien, un autre dans l'au-delà.

JACQUES DONIOL-VALCROZE

LES MAITRES DE L'AVENTURE

THE BIG SKY (LA CAPTIVE AUX YEUX CLAIRS), film américain de HOWARD HAWKS. *Scénario :* Dudley Nichols d'après le roman d'A.B. Guthrie. *Images :* Russell Harlan. *Musique :* Dimitri Tiomkin. *Décors :* Darrell Silvera. *Interprétation :* Kirk Douglas, Dewey Martin, Elizabeth Coyotte Threat, Arthur Hunicutt. *Production :* R.K.O., 1953.

Je ne suis pas fou de westerns. Ce genre a ses exigences, ses conventions, comme tout autre, mais ici moins libérales. Ces steppes, ces troupeaux, ces affreuses villes de bois, ces mandolines, ces poursuites, ces éternels bons garçons et leur fruste bravoure, ces relents de l'humour d'Ecosse ou d'Irlande ont bon droit de lasser quiconque, en ce vieux monde, porte, dans son bagage, plus retentissant et combien plus lointain passé. Toutefois, les plus grands maîtres, les Ford, les Wyler, ont su en ce domaine affirmer leur maîtrise, sans rien sacrifier d'eux-mêmes. J'ai même, au nom des CAHIERS, réparation à faire à Fritz Lang : *L'Ange des Maudits* (*Rancho Notorious*) n'eut pas ici l'hommage d'un « papier ». J'accorde que ce film ne nous apprenait rien de son auteur, sinon qu'il démentait une pseudo-décadence. Mais peut-être sommes-nous, nous autres critiques, plus sensibles à la sollicitation du neuf qu'à la loi stricte, et qui devrait être notre règle, de l'équité.

Je saisis donc l'occasion de dénoncer un curieux préjugé, selon quoi tout cinéaste aurait vie brève : compter ses jours est même un exercice dont la plu-



Elisabeth Coyotte Threat et Dewey Martin dans *The Big Sky* de Howard Hawks.

part de mes confrères font le plus clair de leur plaisir. De quel maître de l'écran n'a-t-on pas crié à la décadence ? de Gance à Renoir, de Clair à Ford, de Lang à Hitchcock... Pour ma part, je donne plutôt crédit à l'homme qu'à l'œuvre et ne me rends qu'avec la plus extrême lenteur, quand il le faut hélas ! à l'évidence. Bref, je tiens pour les *vieux*, non que leur âge m'en impose, mais il me semble malaisé d'admettre qu'on puisse de si haut tomber si bas — s'il est vrai que l'on fut si haut. Quant à la part du hasard, roi en cet art, dit-on — autre sophisme — je ne la crois pas assez grande pour avoir empêché quelque cinéaste de génie — ne serait-ce que là la preuve de son génie — d'avoir fait ce qu'il voulait faire, exactement comme il voulait le faire.

Pour ce qui est du *génie* de Hawks, je renvoie à l'excellent article que Jacques Rivette nous donna il y a quelques mois. Je ne vois rien à ajouter à cette étude, s'il en fut, exhaustive. Je fais, moi aussi, de Hawks, le plus grand cinéaste qui, Griffith excepté, naquit en Amérique, bien supérieur à mon goût à Ford, généralement plus estimé. Ce dernier m'ennuie (qu'y puis-je ?) tandis que l'autre me ravit. Bien futile critère, dira-t-on. Est-ce si certain ? Je me souviens d'Alain citant l'*Ile au trésor* de Stevenson comme une de ses lectures favorites : il ne se souciait, il est vrai, que d'être pris pour bon, vorace, disait-il, lecteur. Mais qui a lu le *Maître de Ballantrae* m'accordera que l'auteur du récit qui charma ses douze ans, s'il avait l'étoffe d'un savant conteur, était aussi un grand connaisseur d'hommes, un grand romancier tout court. « Le but de l'art est de faire voir », disait Conrad, dans la préface du *Nègre du Narcisse*. Phrase aussi spécieuse que le style de cet auteur que je voudrais aimer plus. Car s'agit-il tant, par les mots, de suggérer que de sonder ? Si l'unique souci du romancier n'était, par le langage, qu'approcher les dehors et ne s'en tenir qu'à eux, au meilleur des romans, mille fois préférerais-je le moindre film ne serait-ce que parce que, me délivrant de l'ennui de la description, il me mêle au tourbillon d'une action que la plus belle prose ralentit ou fige. Ce n'est pas du cinéma l'un des moindres mérites que de nous avoir fait plus sévères à l'égard d'un bien dire qui marque l'impuissance de dire, plus sensibles au nerveux du style qu'à son ronflant, au verbe qu'à l'adjectif, à l'intention, au mouvement qu'à la sensation, l'état, à la morale qu'à je ne sais quelle nébuleuse cosmogonie.

Telle est du moins l'estime où je tiens Stevenson. Je dois au cinéma mon goût pour les classiques, dont il est, en ce rayon de l'Aventure. Nulle part n'ai-je vu mieux mises à vif les racines secrètes du vouloir, mieux dessiné, moins noyé d'emphase l'instant où le choix s'affirme, tandis que s'amorce l'acte. L'arrivée du fait n'est si bien ménagée que parce qu'à soi seul l'évènement, même fortuit, saura renvoyer le héros : l'attente et une angoisse plus que tragique y seraient-elles à ce point pesantes si la moindre de ses décisions ne menaçait sa liberté, plus encore que sa vie ? Lisez cet étonnant *Reflux* (quel scénario pour Hawks !) ; voyez comme à la lime d'un constant péril les caractères s'affirment ou s'émoussent, comment l'obscur s'éclaircit et le clair se prend à s'obscurcir, mais comme de soi, non par truc de conteur. Pour réserver en l'homme une part inconnue, parce que je crois qu'il est libre et prêt à rejaillir neuf, je n'aime guère que par quelque artifice, ellipse ou coup d'ombre, on m'ôte mon héros de mes yeux au moment précis où je l'attends, le guette, le juge.

Ainsi est Howard Hawks. A part quelques éclairs violents, parfois insoutenables, tout n'est chez lui que préparatifs. Point d'enflure, de rhétorique dans l'exposé du fait, trop sec même, pour être résolument brutal. L'attente y est comblée, non que l'évènement la dépasse, mais, au contraire, qu'il la réalise pleinement et que l'impossible devient, la chose faite, possible, nécessaire, le difficile, l'acte le plus aisé du monde. De même que Hitchcock joue avec la peur, la peur qui grossit le danger, gonfle le réel d'imaginaires fantômes, de même sous l'optique de Howard Hawks, qui est celle du courage, que va-t-il rester du fait lui-même, sinon la sèche indication de sa possibilité matérielle, géométrique ? En ce monde d'adresse physique où vivent les héros du folklore yankee, nul faux-pas n'est permis : à qui prétend à le peindre, nulle bavure, nulle brume, nulle métaphore. Je ne connais pas de metteur en scène plus indifférent à la plastique, plus banal en son découpage, mais, en revanche, plus sensible au dessin exact du geste, à son exacte durée.

Et, de même que pour un sportif, il n'est de beau style qu'efficace, la poésie est ici de surcroit, si l'on veut, mais en même temps première, indiscernable de l'utile qu'elle magnifie. Sans doute Hawks est-il plus personnel, plus étonnant, plus souverainement élégant dans la charge burlesque, l'outrance grimaçante que dans la dêmi-teinte héroï-comique où le cantonne un adroit scénario de Dudley Nichols, plus traditionnel, plus conforme à l'esprit de Ford que le viril et flamboyant *Red River*. Mais quel luxe dans le détail sous l'uniformité du dessin, quel refus d'exploiter l'horreur facile d'une amputation, d'un visage brûlé, d'une lutte d'homme à femme, quelle mathématique beauté en ces combats, ces retournements où l'équilibre chavire, le système des forces s'inverse, mais ne s'annule !

Je vois réservée à Hawks une place particulière. D'autres et de très grands, Renoir, Stroheim ou Vigo, ont brillé par des vertus toutes contraires : le dédain des formes connues, une rude intransigeance ; d'autres, encore, par une volonté d'abstraction, de système dont l'auteur de *Scarface* ne s'embarrasse pas non plus. Lui en doit-on garder rancune ? Je veux bien que son rang ne soit pas le tout premier car il est juste de donner son prix au risque, à l'ambition. Mais peut-on reprocher à un cinéaste de n'être que cinéaste, de ne point chercher à faire éclater les frontières de son art, de se garder au contraire toujours en deçà et porter à une classique perfection le genre populaire du western, du policier, de la comédie musicale ? Il est deux façons d'aimer le cinéma que je n'apprécie guère. Les uns se font curieusement loi de choyer en cet art tout ce qui n'est pas lui, admirant même sur l'écran je ne sais quel drame prétentieux, opéra de pacotille, poème d'autodidacte qu'ailleurs leur bon goût réprouve ; les autres — sont-ils moins nocifs ? — s'empresseraient plutôt de tout louer, sensibles, disent-ils, à la seule naïveté, quitte à la mettre où elle n'est pas. On conçoit qu'à défaut de chef-d'œuvre on s'arrange mieux du commun que du prétentieux et qu'une java soit, à tout prendre, moins hostile à l'oreille que telle sonate contemporaine. Mais le cinéma est déjà trop vieux et trop respectable pour être traité ainsi pardessus la jambe. En fut-il jamais autrement ? Qui se hasarderait aujourd'hui à parler de l'ingénuité de Griffith, voire de Chaplin ? Je ne crois pas à la poésie involontaire, ici encore moins qu'ailleurs. Je pense que les meilleurs westerns sont, tout bien pesé, ceux qu'un grand nom signa. Je dis ceci parce que j'aime le cinéma, parce que je crois qu'il est le fruit non du hasard mais de l'art et du génie des hommes, parce que je pense qu'on ne peut aimer profondément aucun film si l'on n'aime profondément ceux de Howard Hawks.

MAURICE SCHERER

(N.D.L.R.). — *The Big Sky* est un film de 115 minutes ; telle était du moins sa durée lors de son passage en exclusivité. Nous avons la surprise de lire dans LA CINÉMATOGRAPHIE FRANÇAISE du samedi 31 octobre 1953 (numéro 1540) : « *Primitivement plus long, le film a été intelligemment élagué et l'on a surtout conservé son véritable sujet : le voyage mouvementé de pittoresques aventuriers* ».

Il est indiqué dans le même texte, que la nouvelle durée du film est de 97 minutes. Donc, *The Big Sky* n'est actuellement visible qu'amputé de vingt minutes. Ainsi, non seulement les distributeurs ferment-ils les yeux sur les coupures (voire les bobines entières sautées) que pratiquent fréquemment et sur leur propre initiative certains exploitants, mais, encore, devancent-ils à présent ce genre de sabotage.

L'AFFAIRE CÉSAR

JULIUS CÆSAR, film américain de JOSEPH L. MANKIEWICZ, d'après la pièce de William Shakespeare. *Images :* Joseph Ruttenberg. *Musique :* Miklos Rozsa. *Décors :* Edwin B. Willis et Hugh Hunt. *Costumes :* Herschel Mc Coy. *Interprétation :* James Mason, Marlon Brando, John Gielgud, Louis Calhern, Greer Garson, Deborah Kerr, Edmund O'Brien. *Production :* Metro-Goldwyn-Mayer, 1953.

JULIUS CÆSAR, film américain tourné en 16 mm., de DAVID BRADLEY, d'après la pièce de William Shakespeare. *Interprétation :* Charlton Heston. *Production :* Avon Production, 1950.

Le plus grand péril qui menace les adaptateurs de Shakespeare, c'est la *dispersion,* voire la confusion. Son génie éclate en tous sens, et si, à la

scène, la meilleure part est toujours sauvée par le *verbe*, essence même du théâtre et substance de l'œuvre shakespearienne, la réalisation d'une œuvre cinématographique — elle-même au second degré par rapport au théâtre, — exige un choix rigoureux parmi le faisceau des possibilités et l'étendue des moyens qu'elle permet : cet art riche réclame une ascèse d'autant plus étroite que l'œuvre à transposer est plus dense. Délivrée de la tentation théâtrale d'un mot-à-mot servile et fastidieux, ou de la recherche archéologique d'une « tradition » plus ou moins incertaine et limitative, la caméra, plus libre de jouer avec les optiques et les styles, ouvre le champ aux inspirations et aux tempéraments les plus divers et permet en l'occurrence, — sauf le respect qu'on doit aux maîtres tels que Shakespeare — d'introduire une dimension toute personnelle, si modeste soit-elle, à l'intérieur d'un monde qu'il peut être hasardeux de prétendre appréhender dans son intégralité. Mais on ne redira jamais assez que cette liberté au départ, loin d'impliquer postérieurement une franchise totale (ni même d'excuser une inconséquente fantaisie), ne prend toute sa signification et ne se justifie que dans la mesure où la démarche esthétique se resserre, où le style se trouve, s'épure et se fortifie. La nature de celui-ci compte peu en regard de la cohésion des lois internes qui le régissent.

Jules César, rappelons-le, ne suit pas ce cours sinon unique, du moins principal, que confère à *Hamlet*, *Macbeth* ou *Othello* par exemple, la primauté d'un personnage central. La tragédie de Jules César met pourtant l'accent sur le drame intérieur de Brutus, incarnation d'une hauteur vertueuse, d'une morale stoïcienne et d'un rationalisme supérieur. Sous l'angle psychologique, le personnage parcourt un itinéraire en fait peu étendu car, comme tous les « purs », son caractère reste assez statique : globalement, une seule étape d'importance est franchie, au début du deuxième acte, lorsque Brutus, la nuit, dans son verger, répond par l'affirmative à sa propre interrogation : faut-il aller jusqu'à tuer par vertu ? Mais ce côté légèrement cornélien n'occupe en fait, dans l'ensemble, qu'une place secondaire, car les personnages de Shakespeare — et plus que jamais ceux-ci — s'effacent plus ou moins derrière les sentiments et les idées qui les hantent et qui les prennent pour champs de bataille : ainsi le « cas Brutus » est-il lui-même noyé dans un horizon plus vaste placé avant tout sous le signe de la grandeur de César, thème qui plane sur toute la pièce et dont César est la première victime, ombre accablée par sa propre gloire passée... et future. Mis donc à part l'affrontement des thèmes de l'ambition, de la probité, de l'arrivisme et de l'envie, noyau profond de la tragédie qu'un texte sublime suffit à révéler, l'essentiel de la recherche du réalisateur devra porter sur le climat, le ton qu'il entendra donner à un travail qui pourra être sans ressemblance mais jamais sans rapports, directs ou non, apparents ou non, avec le modèle.

C'est dans cet esprit qu'on va aborder les deux versions cinématographiques récentes qui ont été faites de *Jules César*, par J. Mankiewicz d'une part et David Bradley de l'autre. La dissemblance fondamentale des deux œuvres se laissait augurer des origines de leurs auteurs. Le premier, comme on sait, metteur en scène célèbre révélé par *A Letter to Three Wives* et consacré par *All About Eve*, semble avoir peu en commun avec la foi juvénile du second, animateur d'une troupe universitaire américaine, devenu depuis, d'ailleurs, un professionnel du cinéma.

On parlait tout à l'heure de climat et de ton : c'est en fait ce qui manque le plus au film de Mankiewicz. Dans ses mains, la caméra semble avoir perdu toute magie créatrice. On qualifiait devant moi l'autre jour le film d' « Affaire César » ; le sens de la formule est suffisamment clair, et si l'on peut douter du bien-fondé d'une parenté de conception entre deux films aussi différents que ceux qu'elle met en cause, il faut d'abord envisager la possibilité d'une sécheresse et d'un dépouillement concertés dans la réalisation. Un apparent manque d'imagination peut celer un sens intime bien plus riche, et il faut se garder de conclure hâtivement. Mankiewicz n'est pas Welles, et s'il lui plaisait d'exorciser la tragédie de ses sortilèges, d'en négliger les zones d'ombre, d'en bannir l'informulable, — tout ce enfin qui fascine ce dernier, — pour la porter sous un éclairage sec, rien ne l'en empêchait. C'était, en tout cas, s'acheminer insensiblement vers la plus aléatoire gageure : la photographie du texte : va pour le texte photographié si c'est lui exclusivement qu'on met en scène, si se manifeste une constante vo-



Marlon Brando dans *Julius Cæsar* de Joseph L. Mankiewicz.

lonté d'effacement ou de subordination de l'image au verbe. Le sacrifice du lyrisme cosmique de Shakespeare à l'écran ne peut qu'entraîner *a fortiori* l'éviction d'éléments secondaires tels que l'ensemble des côtés descriptif ou narratif, et l'élimination, au moins partielle, des événements qui servent de cadre à l'action. Pas de demi-mesures, même dans le traitement de « l'atmosphère ». C'est en *contenant* vigoureusement à l'intérieur du texte — de force s'il le faut — tout ce qu'il exprime, décrit ou suggère (et jusqu'à ses prolongements les plus extérieurs) qu'on lui rendra le maximum de sa force explosive et de sa puissance poétique.

Or, on peut observer dans le déroulement du film une malencontreuse dualité. D'une part, quelques admirables passages correspondant exactement aux sommets du texte (où l'orchestration des thèmes profonds atteint sa plénitude) tels que le monologue nocturne de Brutus dans son verger, son discours aux Romains et celui d'Antoine après le meurtre de César, sa querelle avec Cassius sous la tente, la veille de la bataille de Philippes... (Ces moments tirent leur substance cinématographique de l'interprétation, dont on reparlera plus loin). D'autre part, une conception flasque du corps de la tragédie. Mankiewicz tombe ici dans l'illustration plate, aride et sans résonance d'un monde ni shakespearien ni romain, sans grave défaut de goût tel qu'aurait pu en commettre un réalisateur plus ordinaire, mais vacant, neutre et sans consistance. Ainsi, le film a-t-il tendance à glisser insensiblement vers la « tranche d'Histoire ».

Je veux bien qu'une certaine instabilité de l'unité dans l'œuvre originale et une accumulation d'événements publics (militaires, politiques ou autres) attribuent déjà à celle-ci, au départ, un côté « fresque historique » plein d'embûches pour la machine hollywoodienne toujours encline aux reconstitutions de surface. On peut d'autant plus regretter qu'une personnalité comme Mankiewicz qui n'a jusqu'ici pas été nivelée par Hollywood, n'ait pas réagi contre cette pente facile en se contentant de la fadeur brillante d'une antiquité de toc. Un je ne sais quoi de tiède, de *court*, d'inexpressif enfin, dans l'évocation de ce monde tragique, semble dégrader

l'aisance apparente en remplissage, la volonté de rigueur en indigence, la majesté en pompe.

Et pourtant le film témoigne d'une certaine intelligence à ne pas céder aux sollicitations primaires d'une visualisation systématique : le souvenir du sauvetage de César par Cassius dans le Tibre, ou le cauchemar de Calpurnia, par exemple. Malheureusement, la tentative qui s'ébauche dans le traitement de ces détails ne devait pas se poursuivre jusqu'à l'apparition d'un style qui eût exigé, entre autre, la disparition, — du moins dans leur forme présente, — des fragments entrevus de la fameuse nuit qui précède le meurtre de César, car celle-ci, négligée, n'est ici qu'hostile, mais sans mystère, mouvementée, mais sans maléfices. Plutôt que de la rater dans l'optique « nuit de fin du monde » il eût été préférable de l'intérioriser en l'enfouissant au plus profond de l'âme des conjurés (l'essai en est partiellement fait d'ailleurs dans le verger de Brutus, mais nullement dans les scènes précédentes).

Cela ne pouvait effrayer Mankiewicz qui, sur un autre plan, a su prendre des libertés bien plus considérables, notamment dans les deux derniers actes, en condensant tous les combats dans le raccourci saisissant d'un immense et unique guet-apens à la Roncevaux.

Chez Shakespeare, tout se manifeste au niveau ontologique : l'angoisse, la joie, la folie ou la souffrance ; c'est ce qui permet le brassage incessant de la philosophie, de la psychologie et de la poésie dans un dialogue qui est une constante et impétueuse divagation de l'être. Cet univers restant sans écho dans la mise en scène proprement dite, on mesure la nécessité d'une interprétation non seulement talentueuse, mais véritablement créatrice. Et c'est justement par là que le film se sauve d'un échec plus grave. En dépit d'un certain disparate, la distribution réunit de grands comédiens au premier rang desquels se placent John Gielgud, un des plus célèbres shakespeariens vivants, James Mason qui, sans être issu de la grande tradition à la Gielgud et à la Laurence Olivier, se maintient au plus haut par la puissance interne de son jeu, enfin Marlon Brando, véritable statue antique au tempérament plein d'une force sauvage en même temps que d'une maîtrise calculée. A propos de César, dirai-je mon étonnement devant une frappante erreur de distribution dans laquelle l'entorse faite à la vérité historique (passe encore que César ait la taille de de Gaulle, et pourtant...) gêne moins que la personnalité de cet acteur sans âme et sans esprit ? (Qu'il me pardonne cette aversion personnelle, mais je le trouve, comme dit la chanson, grand, fort... et bête).

C'est précisément l'interprétation, magistrale dans l'ensemble chez Mankiewicz, qui devait, à l'inverse, irrémédiablement desservir le *Jules César* de Bradley. Que les acteurs aient été des semi-amateurs pourraient en excuser la maladresse, pas la médiocrité. Brutus, dépourvu de tout caractère, n'est plus qu'un bon gros garçon sans autre relief que celui de ses joues. César, qui, cette fois, a retrouvé une tête d'ascète, reste insignifiant. Il est, par exemple, *difficile de jouer d'une* manière plus inexistante la scène où César, le matin de sa mort, harcelé par les supplications de Calpurnia, les retours de sa propre fierté, ses pressentiments et les insinuations de Décius, décide finalement de se rendre au Sénat.

La conviction n'empêche pas le jeu d'en rester au niveau de la récitation. C'est peu de dire que les interprètes manquent de talent : ils perdent totalement pied dans ce va-et-vient constant entre la folie et la raison, la sérénité et le trouble, la paix et la colère qui est la marque de tant de héros shakespeariens et en particulier celle de César, personnage amoindri jeté tour à tour vers les résolutions extrêmes.

Sans sacrifier à quelque conformisme que ce soit, on ne peut s'empêcher d'éprouver du respect et de l'émotion devant la bonne volonté et la courageuse ténacité de jeunes sans moyens mais pleins de foi. L'on ne peut cependant céder à la complaisance devant leurs erreurs trop flagrantes. Par opposition à ceux de Mankiewicz, les défauts de Bradley sont actifs, agressifs. Cet universitaire, dont on aurait pu attendre un respect plus attentif à l'égard de Shakespeare, a trop tendance à le délaisser pour jouer avec la caméra et faire l'essai d'une franche inexpérience en matière d'interprétation. On a l'impression qu'il découvre le cinéma : sa mise en scène relève d'un formalisme (à dominante expressionniste) qui trahit moins une élaboration consciente qu'une grave inassimilation de la culture cinématographique. Je me doute que l'absence de moyens, dans tous les do-

maines, a dû le contraindre à quelques acrobaties techniques, elle ne justifie pas pour autant une débauche d'effets purement formels (sans même parler des détails risibles qui parsèment l'œuvre de bout en bout en lui faisant un tort persistant quoique superficiel). On ne saurait reconnaître au passage toutes les réminiscences qui se mêlent, du Welles de *Kane* à l'avant-garde américaine actuelle, en passant même par une insupportable parodie, dans certains cadrages de la deuxième moitié du film, du style final d'Eisenstein. Les fonds noirs, abondamment employés (sans doute par économie), ne suffisent pas à rehausser des silhouettes irrémédiablement falotes, et le recours aux cercles de feu, aux caches de flammes, pour encadrer certaines scènes d'émeutes et le meurtre du poète Cinna, illustre bien cet écart entre l'idée et la forme qui trahit la gratuité.

On ne sera pas inconséquent dans ces lignes au point d'oublier le prologue de cette étude en attaquant le principe d'une réalisation foisonnante et prolixe en images, qui aurait pu sans doute autoriser le parti-pris de transcrire à l'écran tout ce qui n'est que suggéré ou mentionné dans le texte : en fait, Bradley ne se refuse ni le songe prémonitoire de Calpurnia, ni le début de l'incendie de la maison d'un des conjurés, ni l'agenouillement idéal aux pieds de César, — symbole de la servitude qu'il impose, — ni surtout la scène du Tibre où Cassius sauve la vie de César. Mais comment concilier tant de zèle dans la représentation d'éléments extrêmement secondaires avec la négligence dont l'auteur a fait preuve dans l'évocation de cette nuit décisive à laquelle on en revient toujours et qui a été coupée de l'un de ses moments essentiels, à savoir la scène dans le verger, où Brutus décide de tuer César et reçoit les conjurés ? Encore une fois, qu'on ne vienne pas parler de moyens quand on n'a pas hésité à s'étendre, deux actes plus loin, sur les scènes de batailles et les lieux où elles se déroulent.

Toutes ces faiblesses ne se rachètent pas par quelques plans intéressants mais isolés dans la masse d'une œuvre où se sont dilués les éléments d'un style mort-né qui ne parvinrent pas à s'assembler.

Dans la confrontation finale de ces deux *Jules César* sur pellicule, il semble qu'on ne retrouve un Shakespeare trahi par les deux metteurs en scène que dans les accents sublimes que quelques comédiens surent prêter à sa voix.

JEAN-JOSÉ RICHER



Julius Cæsar de David Bradley.

UNE FIDÉLITÉ MAL RÉCOMPENSÉE

LE BON DIEU SANS CONFESSION, film français de CLAUDE AUTANT-LARA. *Scénario :* Claude Autant-Lara, Ghislaine Aubouin, Roland Landenbach d'après le roman de Paul Vialar : « M. Dupont est mort ». *Dialogues :* Ghislaine Aubouin. *Images :* André Bac. *Musique :* René Cloerec. *Décors :* Max Douï. *Interprétation :* Danielle Darrieux, Henri Vilbert, Mino Burney, Claude Laydu. *Production :* Gibé, 1953.

Le cinéma est un admirable révélateur. Grâce au dernier film de Claude Autant-Lara il fait apparaître la parfaite médiocrité du roman de M. Paul Vialar. Il est trop évident qu'il y a un hiatus entre la réalisation cinématographique et l'œuvre écrite. Le soin et la rigueur de la mise en scène mettent particulièrement en relief l'inconsistance des caractères, le dessin approximatif de l'intrigue, la vulgarité des situations. L'histoire est aussi banale qu'arbitraire : une dame de la meilleure société mariée à un incapable proche de la ruine réussit pour maintenir son rang à se faire entretenir par un affairiste, lui-même père de famille, M. Dupont, sans rien lui accorder en échange. Le mari, jaloux, ne peut accepter cette situation équivoque et quitte sa femme. Désireuse alors de conserver ce mari qu'elle aime, elle renonce à jouer ce jeu plus longtemps et rompt d'un commun accord avec l'affairiste que ses enfants ont rappelé au respect de ses devoirs familiaux. A cette intrigue principale se rattache une intrigue secondaire qui concerne les relations de l'affairiste et de son associé. Nous sommes au moment de l'occupation et il apparaît que cet associé, qui semblait être de tout repos, a trompé l'affairiste de sorte que, finalement, M. Dupont est perdant sur le plan de l'amour et sur celui de l'amitié. Ce scénario est valable en soi. D'où vient donc qu'on ne parvient jamais à y croire ? Précisément en raison de l'invraisemblance de chacun des personnages dont les propos découragent, par leur banalité et leur lourdeur, toute crédibilité. Ils accusent par leur comportement le caractère faux des situations. M. Dupont fait preuve d'une confiance excessive qui fait singulièrement douter de l'amour qu'il peut porter à la dame et celle-ci use de malices qui font sourire de pitié et qui étonnent de la part d'une personne qu'on entend nous faire passer pour fine et déliée. La veulerie des protagonistes nous interdit de nous intéresser à leur sort. Leur fausse complexité cache mal leur incurable médiocrité et je ne sais rien de plus ennuyeux que les événements qui les concernent. Lorsque finalement M. Dupont meurt d'une apoplexie, on éprouve un réel soulagement car sa mort met fin à nos épreuves.

Il y avait pourtant un thème intéressant dans ce scénario et toujours éternel : celui du parvenu flatté d'avoir une maîtresse d'une classe sociale supérieure à la sienne. Peu importe qu'il s'agisse ici d'une fausse maîtresse puisque chacun (à commencer par le mari) considère M. Dupont comme l'amant en titre. Il y avait là matière à des variations intéressantes, malheureusement ce thème (et bien d'autres avec lui) est à peine esquissé et on lui a préféré une banale histoire d'amour. Je regrette que M. Autant-Lara ait ici suivi trop fidèlement le roman et il lui appartenait *en propre* de marquer l'écart qui sépare le M. Dupont apparent (celui qui croit aimer) du M. Dupont véritable (vaniteux et en quelque sorte arriviste de l'amour). Non, on veut à toute force nous faire croire à l'authenticité de M. Dupont et en ce sens le choix d'Henri Vilbert est révélateur. Quant à la dame qui est censée représenter l'éternel féminin (celle à qui on donnerait le bon Dieu sans confession) elle surprend par sa naïveté (1).

On se perd en conjectures sur les raisons qui ont pu inciter M. Claude Autant-Lara à transposer à l'écran ce pitoyable roman bourgeois digne d'Octave Feuillet. Le lui a-t-on imposé ? Je n'en sais rien ; ce qui me surprend

---

(1) Je pense que Danielle Darrieux est de cet avis puisqu'elle est moins bonne que d'habitude.



Danielle Darieux et Yvan Desny dans *Le Bon Dieu sans Confession* de Claude Autant-Lara.

c'est l'inquiétante fidélité dont il a fait preuve à l'égard de l'original. C'était en effet le moment ou jamais de passer outre, la trahison étant ici le plus sacré des devoirs. On aurait compris que le canevas du roman de M. Vialar servit de prétexte, mais non ! Il nous faut subir le long *pensum* d'une nouvelle version du triangle classique et on regrette que la rigueur de langage de M. Autant-Lara soit au service d'une cause aussi anodine. Il méritait mieux que cette terne histoire bien que le style du réalisateur du *Diable au Corps* n'ait rien d'enthousiasmant.

L'avouerai-je ? je suis de ceux qui n'ont jamais été beaucoup séduits par les films de M. Autant-Lara. Il y a chez lui une application qui exclut tout éclat et toute trouvaille ; par moment, une facilité inquiétante (témoin le *Diable au Corps* qui passe à côté du sujet véritable pour traiter l'histoire d'une vulgaire liaison de collégien). En bref, M. Autant-Lara est plus près d'une mise en scène *théâtrale* que d'une mise en scène cinématographique : la progression des images est dramatique, non pas visuelle. Aucun plan, aucun mouvement d'appareil qui ne soit au service de l'intérêt purement scénique, qui ne se subordonne à un déroulement purement psychologique : le malheur veut que dans la plupart des cas cette psychologie soit purement conventionnelle.

Je tiens que le cinéma est l'art suprême de l'*intériorité* (mieux que le roman) car il peut seul explorer les régions les plus profondes et les plus troubles de l'âme humaine (ces « cavernes » dont parlait Jacques Rivière...) Encore convient-il de ne pas lâcher la proie pour l'ombre et se satisfaire de ce que la psychologie offre de plus extérieur. J'ai dit plus haut que le scénario du *Bon Dieu sans confession* était valable à condition d'étudier le *retentissement* d'une intrigue dans le cœur des personnages. On décide de duper M. Dupont. Soit, mais quelles en seront les conséquences ? Autant-Lara les esquive autant que les gens dont il retrace l'histoire. Il a préféré soigner les à-côtés du sujet, se maintenir à la périphérie plutôt que de se placer au centre du problème. D'où les scènes pittoresques (Paris sous l'occupation), les détails typiques grâce à quoi nous sommes toujours maintenus au dehors de l'essentiel. Si le cinéma est l'art du changement et de la durée, rien de moins cinéma que ce film : le monde qu'il dépeint est statique, les personnages restant tels quels du début jus-

qu'à la fin figés et vides. Peut-être aurions-nous eu un grand film si nous avions assisté aux *métamorphoses réciproques* de M. Dupont et de sa fausse maîtresse.

JEAN DOMARCHI

L'ÉPOPÉE GELÉE

SHANE (L'HOMME DES VALLEES PERDUES), film américain en Technicolor de GEORGE STEVENS. *Scénario :* A.B. Guthrie d'après le roman de Jack Schaefer. *Images :* Loyal Griggs. *Décors :* Emile Kuri. *Costume :* Edith Head. *Musique :* Victor Young. *Interprétation :* Alan Ladd, Jean Arthur, Van Heflin, Brandon de Wilde, Ben Johnson, Jack Palance. *Production :* Paramount, 1953.

Cette œuvre ambitieuse, dédiée à Adolphe Zukor, fondateur de la Paramount, fut l'occasion pour son metteur en scène, George Stevens, de chercher en même temps à réaliser un western digne de la grande tradition et à transcender le genre par l'introduction d'un certaine recherche intellectuelle, d'un certain recul du sujet et des personnages par rapport à eux-mêmes. Une entreprise parente avait été tentée naguère par Zinneman, mais *High Noon* était un western « psychologique » ; *Shane,* c'est l'épopée qui s'intériorise (bonne intention), mais aussi qui trébuche et se refroidit.

En fait, les revolvers s'écoutent tirer, le héros penser et agir, les hommes lutter, les femmes pleurer... Le western « s'analyse »... On ne saurait évidemment en rester là sans faire preuve d'une désinvolture reprochable, et pourtant cette boutade rend assez exactement compte du défaut majeur d'un film qui se voulut trop recherché. Ici, tout est *conscient,* et d'abord, naturellement, le héros, mais aussi les armes, les larmes des femmes et le paysage. En outre, chaque personnage se voit gratifié d'une forme de conscience privilégiée : Starret a la conscience sociale, Shane, morale, Marian, conjugale.

La simplicité du scénario, la netteté des caractères, la dignité des sentiments semblaient promettre l'œuvre à un certain classicisme. Un cow-boy solitaire passe, et se fixe au sein d'une famille tourmentée par un petit groupe d'oppresseurs jusqu'à ce qu'il ait rendu la région à la paix et à la justice : voilà une trame linéaire débarrassée des fioritures mièvres de l'amourette traditionnelle et des foisonnements superflus de l'action. Le décor, empreint d'une noble unité, répondait à de telles exigences : partagée entre la ferme de Starret, le saloon et la vallée qui s'étend à perte de vue, la quasi-totalité des images est dominée par l'immense et pure silhouette de la montagne, signe symbolique de l'unité de lieu.

Ces prémices permettaient d'espérer un grand film, et il faut chercher l'échec relatif du résultat dans les maladresses et le ton d'une réalisation alourdie par le poids des intentions. Cela se traduit par une incroyable lenteur, une espèce de congélation progressive de l'épopée. Tous les instants distillés trop souvent en pure perte composent cette légende au ralenti qui se dégage rarement d'une application froide et laborieuse. Le destin en marche, forgé au foyer même de l'action du western, fait place ici à une mécanique impassiblement remontée qui assujettit des personnages dépourvus de la moindre flamme de spontanéité et d'enthousiasme. Leur regard s'est une fois pour toutes chargé du poids d'une réflexion qui débouche sur l'insoluble. Ils obéissent toujours, en fin de compte, aux mêmes impératifs que ceux des westerns classiques, mais comme à regret, voire malgré eux.

Comble de la transposition, même les chevauchées sont patientes. Pas de poursuites vengeresses, pas de course à la justice contre la montre : quand le justicier va accomplir son ultime mission (supprimer le chef des méchants et ses deux tueurs), c'est une marche lente, inexorable, presque solennelle qu'il entreprend.

Lorsque ce parti-pris de *rétention,* fruit d'une conception délibérée de la mise en scène et des personnages — qui, perpétuellement indécis, semblent hantés par le *refus,* — devient l'objet d'un système, il se révèle tout aussi conventionnel, — si plus insolite, — que les routines traditionnelles du western. Simplement faut-il reconnaître que, dans les meilleurs moments, le rythme « suspendu » à l'excès tend l'intérêt



Alan Ladd et Jean Arthur dans *Shane* de George Stevens.

bien au delà des effets usuels du « suspense », et c'est chaque fois que l'action, à la pointe de son propre déroulement, comme posée en équilibre entre diverses sollicitations, diffère au maximum son rebondissement ; cette hésitation, qu'on soupçonne l'auteur d'avoir voulu métaphysique, trouve paradoxalement sa pleine justification — auprès d'un public uniquement sensible à l'efficacité des ressorts dramatiques — dans l'optique du film d'action brusquement retrouvée. Je pense ici à la bagarre refusée la première fois par Shane dans le saloon, qui frappe beaucoup plus le spectateur en tant que « trouvaille » dramatique, que véhicule explicite des intentions de l'auteur.

Dans cette œuvre qui ne manque pas par certains côtés de l'étrange attrait des choses désaffectées, le seul élément du western traditionnel (celui qui s'ignore) qui soit passé intégralement et sans aucune espèce de sublimation ou de reflet second, c'est la violence physique : les bagarres exceptionnellement brutales, véritables accès de démence, résonnent comme d'incoercibles révoltes dans une atmosphère chargée de menaces. De même les coups de feu, plus longtemps attendus, plus parcimonieux ils sont, plus leur éclatement est formidable (le meurtre de Torrey). Enfin, il y a quelque chose de sauvage et d'atroce dans le combat démesuré qui oppose Shane et Starret le dernier soir : de cette correction magistrale qu'un homme de bien reçoit du héros qui le protège et le défend contre lui-même, semble émaner un arrière-goût de punition, punition d'un homme pour sa jeune femme trop aimée, pour son enfant trop beau, pour le bonheur dangereux mais solide qu'il s'est créé, pour la détermination calme et ferme qu'il montre devant la vie.

En face de cet homme, Shane est tout à la fois le héros désabusé, douloureux et sceptique. Au début, rêvant d'y échapper enfin, il refuse la violence, mais son regard inquiet dit qu'il n'est qu'en liberté provisoire dans cette famille trop sereine. Aland Ladd interprète avec sobriété un personnage indéniablement magnanime, car, en fait, il ne s'agit ici de rien moins qu'un chevalier au sens médiéval du terme, errant protecteur des persécutés. Mais il est lui-même plus torturé que quiconque, car il se sait marqué par un destin sans retour : s'il tue par justice, il n'en est pas moins un meurtrier, et, déraciné perpétuel, perpétuel exilé, il va épargner aux honnêtes gens la honte de se salir les mains, fût-ce pour de justes causes. Il peut cacher son revolver, et chercher à l'oublier, il y est enchaîné, et c'est ce qu'a obscurément senti l'instinct du petit garçon : Shane a deux points vulnérables : le *revolver* (son

passé et son avenir) et *Marian* (— Maman a besoin de toi, j'en suis sûr, dit l'enfant pour le retenir). Et c'est toujours à eux qu'en revient Joey, avec l'impitoyable inconscience de son âge.

Les rapports du héros et de l'enfant ne sont dénués ni d'utilité fonctionnelle dans le cadre du scénario (c'est le canal par lequel peut se détourner sans dommage l'amour de Shane et de Marian), *ni d'intérêt intrinsèque*, car, dans une certaine mesure, c'est l'admiration de l'enfant qui crée le héros, qui sublime en tout cas ses sentiments et ses actions. L'amour lui-même (Shane-Marian) est noyé dans quelque chose de plus grand. Le héros, vivante projection des rêves de l'enfant, l'enfant, ange gardien de la vertu du héros, se *quittent rarement* du regard dans leurs scènes communes.

Les derniers cow-boys sont tristes. L'un d'eux, Shane, a failli retrouver la grandeur glorieuse des pionniers, et la dépasser, mais on l'a simultanément chargé d'une hérédité si lourde et d'une lucidité si cruelle qu'il n'a pu échapper à une invincible lassitude de vivre et qu'il a entraîné sa légende dans les chausse-trapes de l'analyse en même temps que dans les marais de l'amertume.

JEAN-JOSÉ RICHER

CAROLINE BORGIA

LUCRECE BORGIA, film franco-italien en Technicolor de CHRISTIAN-JAQUE. *Scénario et adaptation :* Jacques Sigurd, Christian-Jaque, Cecil Saint-Laurent. *Images :* Christian Matras. *Décors :* Robert Gys. *Musique :* Maurice Thiriet. *Costumes :* Marcel Escoffier. *Interprétation :* Martine Carol, Pedro Armendariz, Massimo Serato, Valentine Tessier, Arnoldo Foa, Christian Marquant, Louis Seigner, Howard Vernon, Georges Lannes. — *Coproduction :* Film Ariane-Film Sonor-Francinex-Rizzoli Film, 1953.

Les déclarations de Christian-Jaque au sujet de son film ont déjà été reproduites dans des quotidiens et des hebdomadaires, mais il me paraît utile d'en reprendre ici quelques extraits pour mieux situer le débat.

Flânant un jour à Milan dans la *bibliothèque* Ambrosienne, il vit reposant sur un coussin de velours une mèche de cheveux de Lucrèce. « Je compris alors, déclare Christian-Jaque, qu'une femme ayant possédé une telle chevelure ne pouvait être cette ogresse brune, farouche, cruelle, que nous avait présentée Victor Hugo. Je me suis intéressé à elle. J'ai parcouru des centaines de volumes et j'ai entrevu l'image d'une femme fine, moqueuse et spirituelle, à peu près celle que nous avons prise pour héroïne... Ce n'est pas une biographie sévère, je ne veux pas réhabiliter Lucrèce, mais distraire par l'évocation de ses aventures. Il n'en demeure pas moins que l'image que je donne de Lucrèce Borgia est la plus authentique qui ait jamais été portée au cinéma. »

Tout cela paraît plutôt contradictoire. Christian-Jaque part d'une impression purement subjective et totalement gratuite (la mèche de cheveux) pour se lancer dans l'érudition (une centaine de volumes) et recréer en fin de compte un personnage aussi peu historique que possible, une Lucrèce de pure *fantaisie* qu'il qualifie de « la plus authentique qui ait jamais été portée au cinéma ».

Nous ne chicanerions d'ailleurs pas du tout le réalisateur sur le terrain de l'histoire si ce n'était lui-même qui prétendait s'y être placé. Aussi bien nous ne sommes pas historien nous-même, mais est-il besoin d'être grand clerc pour savoir que le principal personnage de cette aventure est le Pape Alexandre VI, père de César et de Lucrèce ? Politique éminent, véritable meneur de ce jeu sanglant, c'est lui en fin de compte qui utilisa pour ses desseins — entre autres la guerre intelligente et sans merci qu'il fit aux grands seigneurs italiens — *la cruauté* de César ou la beauté de Lucrèce qui ne devait lui survivre que de seize ans. Or, dans tout le film de Christian-Jaque il n'est jamais question d'Alexandre VI. Les scénaristes, Jacques Sigurd, Cecil Saint-Laurent et Christian-Jaque savent évidemment à quoi s'en tenir sur cette omission : il s'agit d'une coproduction franco-italienne et comment, je vous le demande, évoquer la mémoire d'Alexandre VI sans irriter le Vatican ? Pas question non plus d'indiquer que César Borgia était cardinal. Tout cela est bien compréhensible puisqu'il faut ménager l'avenir des coproductions, mais le résultat n'en est pas moins que cette Lucrèce est sans doute la moins authen-

tique qui ait jamais été portée à l'écran. La *Lucrèce Borgia*, d'Abel Gance, n'échapperait sans doute pas aux critiques des spécialistes de la question mais elle était infiniment plus fidèle : donnant sa place à Alexandre VI, faisant de César un personnage plus nuancé, évoquant la curieuse figure de Machiavel et montrant enfin Lucrèce dans un rôle qu'elle a — toutes les chroniques l'affirment — véritablement joué : celui de protectrice des arts et des lettres.

La tradition de Lucrèce-ogresse est manifestement rudimentaire, mais celle de Lucrèce-victime-totale-de-sa-brute-de-frère l'est tout autant La demoiselle avait une autre envergure, c'était une maîtresse femme qui savait très bien ce qu'elle voulait, mais à qui il arrivait d'échouer parce qu'elle affrontait de rudes adversaires, et il ne faut pas oublier non plus, comme le rappelait Jean de Baroncelli dans *Le Monde*, que lorsqu'elle était déçue dans quelque entreprise amoureuse ou politique, son père le Pape lui donnait pour la consoler le gouvernement de quelque ville ou province où elle se conduisait comme un véritable petit homme d'Etat.

Encore une fois il faut redire que Christian-Jaque était absolument libre de broder à sa guise sur le thème de Lucrèce Borgia, mais, outre que dans ce cas il n'est pas prudent de se référer à l'Histoire, son film apparaît comme un échec parce qu'il a voulu jouer sur plusieurs tableaux à la fois : celui de la grandeur et celui de la paillardise, celui de l'Histoire et celui d'ATOUT-CŒUR ou de CONFIDENCE. La grandeur : nous assistons plusieurs fois à un pastiche — certainement involontaire — de la première séquence de l'*Othello* de Welles (1). La paillardise : le bain de Lucrèce, la scène des étuves, l'orgie sous la tente... etc. L'Histoire : la Rome de la Renaissance, le prestige des Borgia. ATOUT-CŒUR : la littérature pour kiosques de gares, même pas la « petite histoire », un salmigondis au goût du jour.

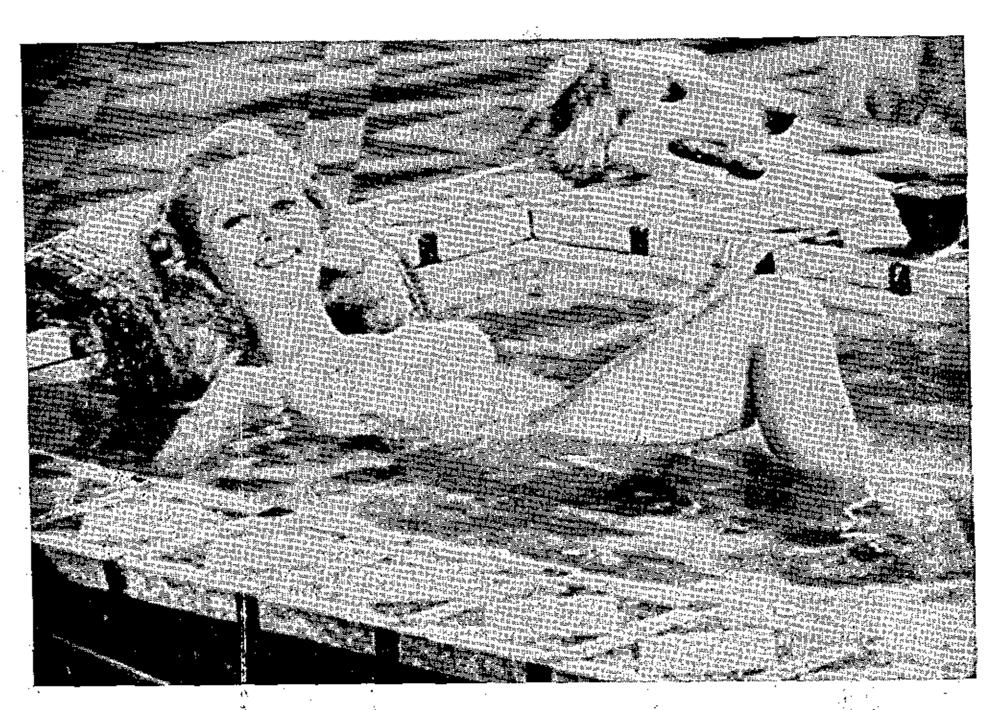
On peut mélanger la grandeur et la paillardise (voir Ghelderolde), mais pas l'Histoire et CONFIDENCE sans tomber dans le feuilleton pour midinettes. L'art d'un Alexandre Dumas semble perdu et de ce colosse aimable aux récits pseudo-historiques en images de la dernière page de FRANCE-SOIR il y a toutes les marches descendantes d'une dégradation de l'objet en sa caricature. Sur l'une de ces marches trône aujourd'hui Cecil Saint-Laurent. Il est aussi au générique de *Lucrèce Borgia* chargé sans doute d'appliquer à Lucrèce les recettes de beauté de Caroline. Dès lors la partie est perdue puisque l'on ne veut pas franchement faire une fantaisie, puisque l'on invoque Bayard traitant Lucrèce de « perle du monde » et l'Arioste écrivant : « Les autres femmes ne sont-elles pas à Lucrèce ce que l'étain est à l'argent, le cuivre à l'or, le pavot à la rose... etc. ».

De toute façon le choix de Martine Carol pour interpréter Lucrèce interdisait la tragédie historique. Je ne veux point dire que Martine Carol soit incapable de jouer la tragédie. Au vrai je n'en sais rien (le rôle dramatique que vient de lui faire jouer Lattuada nous renseignera peut-être là-dessus). Ce que je veux dire c'est qu'à partir du moment où on lui conservait son personnage traditionnel style Caroline on ne pouvait plus prétendre qu'à une Renaissance de pacotille. Cette Caroline Borgia a beaucoup trop la tournure 1953 pour participer de l'univers inquiétant et prestigieux de la Renaissance, macabre et cruel, mais aussi voluptueux et fascinant, ployant sous le poids du génie insurpassable de ses artistes.

De plus les inconvénients habituels de la coproduction achèvent de brouiller les cartes. Outre l'escamotage d'Alexandre VI, il y a la présence de Massimo Serrato, fort mauvais acteur, bien entendu doublé dans la version française et qui crée un Aragon incolore, mou, pâteux, sans aucun rapport avec l'idée que l'on peut se faire d'un représentant de cette faune griffue qu'étaient les seigneurs de cette époque. Pedro Armendariz lui aussi est égaré ici on ne sait trop pourquoi. Cesar Borgia, rude gaillard, mais diplomate subtil, calculateur et courageux, n'avait certainement pas ce comportement

---

(1) Cf. Les contre-plongées des héraults d'armes sur les remparts et les funérailles d'Aragon. Cela tombe au milieu d'un tel méli-mélo que l'on ne peut se rendre compte si ces scènes sont belles... ce qu'elles sont probablement. Que d'efforts, d'argent, de temps, dépensés pour rien ! Rappelons que Welles a tourné les deux fameuses séquences d'*Othello*, l'initiale et la finale, sur les remparts de Mogador, en quelques jours, avec une « Caméflex », faisant lui-même l'opérateur et se servant pour figurer le château, qui n'existe plus, de minuscules maquettes placées devant l'objectif.



Lucrèce Borgia : « J'ai découvert le savon Lux grâce à Martine Carol ».

frustre et ce sourire bête de gaucho. Et Valentine Tessier, Seigneur ! faite pour Giroudoux ou Colette, voire Denys Amiel, que fait-elle ici en mère-maquerelle ! (il s'agit, paraît-il, de Julie Farnèze !). Quant à Louis Seigner, jamais il n'a été aussi mauvais. Il faut dire à la décharge de tous ces acteurs qu'ils ont à dire des dialogues d'un certain Jacques Sigurd, homonyme de Jacques Sigurd, brillant collaborateur d'Yves Allegret et auteur des dialogues corrosifs de *Manèges.*

Le générique est encore lourd de talents. Christian Matras, grand opérateur s'il en fût, n'a pas cherché à lutter contre la banale utilisation du Technicolor qui lui a été demandée. Maurice Thiriet a dû faire composer la partition par quelque nègre laborieux. Par contre Robert Gys, pour les décors, et Marcel Escoffier, pour les costumes, se sont surpassés. La grande maquette de Rome est intelligente et de très bon goût et le décor de l'église est remarquable. Les habits d'homme sont (mis à part celui de Perotto) très réussis et les systèmes imaginés — crevées de soie et de velours ou grilles de perles — pour déshabiller Martine Carol sont d'une charmante malice.

★

Christian-Jaque, si jamais ces lignes lui tombent sous les yeux, se demandera peut-être pourquoi on s'acharne contre une entreprise qui remplira sans doute (mais est-ce bien sûr ?) son but principal qui est commercial. Je le surprendrai peut-être en disant que c'est presque sa défense que j'ai voulu tenter ici. La cohorte des très jeunes critiques qui limitent le cinéma entre Bresson et Renoir, Rossellini et Murnau, Beker et Griffith, font la grimace quand on prononce son nom. Ils sont trop jeunes pour avoir partagé les espoirs qu'avaient pu faire lever en nous les promesses des *Disparus de Saint-Agil,* de *Sortilèges,* ou de *L'Assassinat du Père Noël,* ils n'ont pas vu ces quelques belles images qui jalonnaient *D'Homme à Homme,* ils ne se sont pas laissé prendre à *Fanfan La Tulipe,* ils aimaient trop Stendhal pour ne pas détester *La Chartreuse de Parme.* Pour eux, après les détestables *Créatures,* la cause

est jugée. Et comment leur en vouloir d'être ainsi sévères et rigoureux puisqu'ils font leurs délices du *Fleuve* ou d'*Europe 51* ? Christian-Jaque est difficilement excusable dans la mesure où il a du talent et assez de pouvoir aujourd'hui pour faire de temps en temps un film de son goût. Sa *Lucrèce Borgia* n'est même pas un film distrayant et le charme tiède et blond de Martine Carol mériterait un meilleur emploi. Alors ?

JACQUES DONIOL-VALCROZE

•

NOTES SUR D'AUTRES FILMS

THE HITCH-HIKER (LE VOYAGE DE LA PEUR), film américain d'IDA LUPINO. — Petites secousses. Ida Lupino est cette actrice intelligente et sensible dont les créations dans *Devotion* et l'étonnante *Femme aux cigarettes* resteront gravées dans la mémoire.

Depuis qu'elle a fondé sa maison de production (les Filmakers), elle a réalisé ou produit cinq films, dont deux seulement sont venus jusqu'à nous.

Le premier : *Not Wanted* (Technique d'Elmer Clifton), m'avait laissé une vive impression. C'était un film d'une grande sensibilité à partir d'un sujet somme toute assez difficile, car mélodramatique, mal apprécié à l'époque, et qui révélait au moins qu'Ida Lupino était un remarquable directeur de comédiens.

Aussi y avait-il beaucoup à espérer de ce nouveau film *The Hitch-Hiker,* dont elle signait aussi bien le scénario que la mise en scène. Le sujet, à vrai dire, ne paraissait guère séduisant. Sans aucun doute, on se trouvait là en présence d'une variation sur le thème déjà illustré, sans gloire, ni honte, par John Huston dans *Key largo,* par John Berry dans *He ran all the way,* par Dick Powell dans *Split second,* et par quelques Gerald Mayer de seconde zone. Sans parler de l'antique *Forêt pétrifiée* d'Archie Mayo.

Tous ces films, et *Hitch-Hiker* ne fait pas absolument exception à cette règle, identifiaient volontiers leur assassin à quelque dictateur, ce qui était bien un peu puéril, et ils considéraient généralement les réactions des individus rassemblés sous sa coupe comme autant de notations psychologiques symboliques se référant à l'Histoire, ce qui frisait bien un peu le grotesque. Ici, l'auto-stoppeur, qu'on veut nous faire prendre pour l'image-même de la mort, ne sera jamais plus qu'un gangster évadé. Quant aux auto-stoppés, sensés figurer l'humanité sous la coupe, le vous et moi énoncés par le placard, ils ne ressemblent ni à vous, je l'espère, ni à moi.

L'un se conduit comme une parfaite lopette, et l'autre, interprété par Frank Lovejoy, qui, dans un autre film non sorti en France, fut pourtant un communiste pour le compte du F.B.I., crispe des mâchoires désespérées et fait preuve du plus total abrutissement tout au long de ce voyage.

Si, en définitive, ce film se laisse voir, lui aussi, sans ennui, c'est bien certainement grâce à l'artificiel moyen d'un « suspense » parfois bien ménagé. (La meilleure de ces idées est sans doute celle de la paupière paralysée du tueur).

Mais tout cela est un petit peu mesquin et, de ce fait, assez irritant. Et nous sommes très au-dessous du niveau recherché par l'auteur.

Il est généralement bon au cinéma comme ailleurs, de viser haut ; cela évite au moins de tirer trop bas.

Encore faut-il disposer d'une arme suffisante. Et je crains qu'Ida Lupino ait travaillé ici sur un très mauvais matériau. Tout cela ne serait pas bien grave si elle n'avait pas, en quelque sorte, trahi notre confiance : il n'est jamais très agréable de perdre une illusion, ou plus exactement de se rendre compte qu'un espoir n'était sans doute qu'une illusion. Le mieux qu'on puisse faire, dès lors, est d'accorder à Ida Lupino le bénéfice du doute et d'attendre, incorrigiblement confiant, son prochain film. — C. Ch.

GENEVIEVE, film anglais de HENRY CORNELIUS. — Ce serait beaucoup dire que Cornelius retrouve exactement ici la verve de *Passeport pour Pimlico,* qui a d'ailleurs passé à tort pour un chef-d'œuvre alors qu'il ne s'agissait que d'une charmante réussite. Le scénario de *Geneviève* ne contient guère plus que la matière d'une jolie nouvelle filmée. La passion pour les vieux tacots et leur rallye annuel Londres-Brighton, comment un mari et un amoureux peuvent en arriver à traiter leur femme ou l'objet de leurs amours comme du vulgaire bétail et se conduire tout simplement comme des fous furieux, ne peut alimenter une heure trois quarts de film. Cette course, qui ne comporte que quelques dizaines de kilomètres, semble se disputer sur mille miles. Il y a pourtant à l'étape entre l'aller et le retour l'amorce d'une assez fine et audacieuse étude sur l'équivoque de « l'ami du ménage ». Parce que ces scènes sont accessoires elles ne sont pas soulignées, leur légèreté même les fait remarquer, là où l'insistance les eut rendues insupportables. Tout le film cependant semble construit pour aboutir à son morceau final qui est des plus brillants et qui force le rire. Pourtant nous eussions ri de meilleur cœur si la course eut été moins longue, si les distances avaient été respectées. — J. D.-V.

LETTRE OUVERTE, film français d'ALFRED JOFFÉ. — Cette histoire d'un homme jaloux, qui vous la raconte devant un manège d'enfants, fait un film qu'on voit avec plaisir. C'est la comédie *sentimentale* traditionnelle, mais c'est aussi autre chose, sous l'enjouement un aperçu rapide mais stricte d'une crise : celle du logement dans le monde moderne.

Robert Lamoureux, qu'on a fait jouer très simplement et qui se révèle charmant, court après une lettre que sa femme vient de poster, et si le postier la lui vend c'est qu'imperceptiblement, dans l'appartement étroit et nauséabond, un couple se désunit et qu'un peu d'argent permettrait un rêve : le second étage, deux pièces-cuisine sans fumée. Les leçons du *néoréalisme* se trouvent ingénuement; sans le contexte social très précis que l'on décrit, il n'y aurait pas d'histoire, pas de comédie puisque Joffré a voulu sourire et que tout finit bien. On n'en garde pas moins une inquiétude *salutaire.* Voilà un film très honnête (et nous savons comme la chose est rare), et agréablement construit. On y subit sans peine le charme de Geneviève Page qui a cette élégance subtile qui révèle l'astuce et le talent. Une comédienne qui peut être, si elle réussit à échapper aux tâches serviles que trop souvent réclame ce temps, parmi les plus fêtées. — M.D.

LES DANSEUSES DU DESIR, film américain dont nous ne voulons pas connaître l'auteur. — Il y a un cinéma parisien qui s'est fait une réputation et une clientèle en exploitant tout ce qui touche de loin ou de près à la pornographie. Ne le nommons pas de peur de lui faire une publicité supplémentaire. Il vient de trouver un morceau de choix avec *Les Danseuses du désir.* Ce n'est pas à proprement parler un film, mais un bout-à-bout de numéros de *strip-ease* de dix-septième ordre et dont les exécutantes sont toutes plus moches les unes que les autres. Nous touchons ici le fond de la bassesse et de la vulgarité. Mais si nous évoquons ici cette pâle cochonnerie c'est que le document est exceptionnellement précieux au point de vue sociologique : magistral exemple de pornographie considérée comme stupéfiant social. — J. D.-V.

CETTE SACREE FAMILLE, film américain de NORMAN TAUROG. — Fallait-il se taire ou affronter le ridicule qu'il peut y avoir à signaler un film admirable et le chaleureusement recommander plusieurs mois après sa sortie ? Voilà bien le scénario le plus hypocrite, le plus bassement démagogique, le plus scout, que l'on ait jamais écrit à Hollywood. Apologie de l'adoption, de la sollicitude généreuse, des bons sentiments ; et pourtant nos larmes sont versées dix fois, ponctuant les changements de bobines. « Une action n'est infâme que parce qu'elle est inachevée », dit Genet. D'avoir mené chaque scène à son ultime développement, chaque situation à son comble, chaque geste à sa fin, sauve de l'infamie cette peu commune entreprise étonnamment jouée et mise en scène. Allons encore pleurer aux aventures comi-tragiques de Gary Grant, de sa femme Betsy Drake, et n'en tirons aucun remords.

La forme, certes, ne prime pas le fond mais le justifie et s'il est besoin le réhabilite. Un chef-d'œuvre en somme. — F.T.

MA VIE A MOI, film américain de GEORGE CUKOR. — Lana Turner et Ray Milland sont les héros de ce film, unis et désunis par un impossible amour. Décrites ou non dans leur personne physique, Madame de Mortsauf, la Princesse de Clèves, Albertine sont immédiatement belles. Fi de *Brève rencontre*. Il fallut bien une heure et demie pour nous faire admettre qu'une femme laide put être aimable. *Brève rencontre* se terminait au moment même où nous allions admettre le postulat de la laideur. Ici la beauté entre de plain-pied dès la première image ; beauté de Lana Turner, beauté de l'histoire, beauté enfin du travail de Cukor, cet homme extraordinaire dont un film sur cinq est un chef-d'œuvre, trois autres très bons, le cinquième étant encore intéressant.

A côté de *Vacances, de Philadelphia Story*, de *Little women*, il nous faut placer ce film admirable. — F.T.

LE PARI FATAL, film américain de WILLIAM BEAUDINE. — Voilà un petit film de la « Monogram », cette modeste firme qui a dit « non » à la crise et a décidé de doubler le nombre de ses productions. Un scénario dont la modestie et la probité font le charme. Une pêche au thon captivante. La mise en scène de William Beaudine est tout à fait honorable et comme nous aimerions qu'elle fut pour les *Charlie Chan* du même réalisateur. Nous sommes séduits par l'unique interprète féminine au corsage prometteur, non pas, généreux, non plus, plus volontiers je le dirais, ce corsage : encore sage, amical aussi et comme hospitalier, promis au plus méritant, au plus gentil. Retenons ensemble le nom de cette délicate personne : Héléna Verdugo. — R.L.

L'AUTOCAR EN FOLIE, film français de PIERRE LOUIS. — Pierre Louis est un jeune acteur français au demeurant fort sympathique. Voilà qu'il devient metteur en scène et nous sommes allés voir *L'autocar en folie* qu'animent Jean Nohain et sa troupe. Là bien sûr, n'est pas l'intérêt.

Pierre Louis me semble avoir une très étonnante conception de la mise en scène. Pas un personnage ne se déplace que la caméra ne se déplace avec lui, effectuant un déplacement identique ; une fille se balance, l'appareil se balance simultanément et parallèlement. La vision subjective se confond ici avec celle objective et l'épouse. Le résultat est que dans ce film où tout est mouvement — gens et machines — un sentiment assez pénible d'immobilisme absolu ne nous abandonne pas une seconde. — R.L.

SCANDALE A LAS VEGAS, film américain de R. STEVENSON, produit par Howard Hugues. — Tout Paris a déjà parlé de cette poursuite auto contre hélicoptère. Faut-il se déplacer pour ce dernier quart d'heure et pour ce quart d'heure en endurer quatre autres d'une égale platitude ? Je ne le crois pas. La virtuosité ne suffit pas et sa gratuité ici est par trop évidente. Après tout le *Banni* était-il un bon film ? Rien n'est moins sûr et l'on ne pourra jamais hélas en décider puisque le film est hors exploitation sur les désirs de Monsieur Hugues lui-même. — R.L.

THE TURNING POINT (CRAN D'ARRET), film américain de WILLIAM DIETERLE. — Dieterle est le type du metteur en scène sur qui l'on ne peut compter. Capable du meilleur mais plus souvent du pire. *Cran d'arrêt* me semble de très loin le meilleur film du triste auteur de *Salomé*. La présence d'Horace Mac Coy au générique doit compter pour beaucoup dans la réussite.

Holden, révélé par *Stalag 17*, se confirme ici comme un des trois grands acteurs américains de demain. — R.L.

QUAND TU LIRAS CETTE LETTRE, film français de J.P. MELVILLE. — *Le Silence de la mer* n'ayant pour lui que la générosité de son sujet, *Les Enfants Terribles* reniés par celui qui les signa,

revendiqués par leur père, on peut considérer que *Quand tu liras cette lettre* est de J.P. Melville le premier film qui compte, le premier réalisé suivant les normes commerciales habituelles, avec semble-t-il un assez fort devis. En tout cas, la preuve (par neuf) est ainsi faite, la preuve est là, dans ce film, que J.P. Melville n'est pas un auteur de films, ni même un bon faiseur de mauvais films. Le moins coupable n'est pas Jacques Deval. Un jeune dévoyé, un peu voleur, un peu « maquereau », déshonore une jeune fille, l'ayant séduite et abandonnée ; il sera finalement touché par la grâce pour l'amour qu'il aura porté — et peut-être inspiré ? — à une bonne-sœur qui est aussi celle — la sœur — de la fillette souillée. Il y avait deux manières de raconter l'histoire. L'une lyrique « à la Stroheim », l'autre sordide « à la Ralph Habib ». Deval et Melville n'ont pas voulu choisir. Il en résulte un film très mal fait, qui a tous les défauts du 16 mm., sans en avoir les sympathiques circonstances aggravantes, compromis permanent entre un « ton » qui se voudrait haut et qui ne parvient qu'à être grotesque. Philippe Lemaire est loin d'être mauvais, mais Juliette Greco est loin d'être bonne. Elle dit les phrases banales sur le ton de la tragédie et les choses tragiques sur le ton de la banalité. Film courageux ? Non. Film à voir ? Non. Suis-je injuste ? Non (me dit tout le monde). — R.L.

LA DAME AUX CAMELIAS, film français de Raymond Bernard. — Peut être l'erreur du metteur en scène a-t-elle été de trop accentuer ici le réalisme d'époque ou si l'on veut le côté drame et comédie d'une pièce que son succès, à travers trois ou quatre générations, a épuré jusqu'à la tragédie. Armand Salacrou a remarqué à juste titre que la grandeur de *La Dame aux Camélias* et la pérennité de son succès ne pouvaient s'expliquer qu'ainsi : le mélodrame bourgeois est en réalité la seule tragédie que nous ait légué le XIXe siècle. Les dieux implacables sous lesquels succombe l'Iphygénie du Second Empire sont la morale bourgeoise et la phtisie, tous deux irréfutables, fut-ce même par leur victime.

Assurément cette *Dame aux Camélias* ne fait pas oublier la *Camille* de George Cukor avec Greta Garbo (1936), mais elle n'est pas invisible. Son absence de prétention est agréable et contribue au charme de Micheline Presle. Roland Alexandre campe un Armand Duval de grande classe. La couleur est bonne. La seule faiblesse irrémédiable du film tient à l'interprétation dont la composition du Père Duval est d'autant plus grotesque que sa voix est bien entendu doublée. — A.B.

THE NAKED SPUR (L'APPAT), film américain d'Anthony Mann. — Voilà un film qui mériterait sans doute plus qu'une simple note. Sa verve sévère ne peut surprendre que ceux qui ignorent encore en quelle estime on doit tenir Anthony Mann. L'auteur de *Marché de Brute*, de *La Porte du Diable*, de *Side Street*, a su souvent tirer d'étonnants partis de scénarios médiocres. Sur le thème classique, mais toujours attachant, qui est celui de *The Naked Spur*, il nous offre peut-être aujourd'hui son chef-d'œuvre. Comment justifier pareille affirmation ? Voilà qui est plus difficile, car ce film ne veut pas se distinguer du western habituel par de faciles et fort déplaisants procédés (*High Noon*, *Shane*), mais en portant à l'extrême les vertus foncières du genre. Certes, les ambitions d'un Anthony Mann sont moins hautes que celles d'un Howard Hawks ou d'un Fritz Lang, son œuvre moins profondément personnelle ; mais quel film nous pourrait donner images plus attachantes de l'effort ou de la fatigue, de la frustre rivalité des hors-la-loi, de l'âpreté de leurs combats ou de leurs attachements ? Les visages graves, décomposés par les émotions les plus élémentaires, mais parfois les plus essentielles, de James Stewart, Robert Ryan, Ralph Melker, Millard Mitchell, la frimousse dépeignée de Janet Leigh sont ici rendus inoubliables par les simples prestiges de la sueur, des stigmates ou d'un brusque sourire. — J.R.

LET'S DO IT AGAIN (REMARIONS-NOUS), film américain de Alexander Hall. — Au bout de dix minutes environ de projection on s'aperçoit soudain que c'est la « remake » du fameux *Cette sacrée vérité*. Mais ce qui fit le

charme et le succès de ce film célèbre ainsi que de toute la comédie américaine de cette époque n'existe pratiquement plus à Hollywood. Ce scénario pourtant a fait ses preuves et il est ici à peu près intégralement respecté. (Juste le fameux petit fox-terrier, motif des visites du mari chez sa femme, qui est remplacé par un moins séduisant piano). Et voilà que tout cela nous paraît artificiel, désuet, sans intérêt et énormes les ficelles qui nous semblaient jadis fils tenus et subtils. Nous ne croyons plus à cet univers irréel emporté par la guerre, à ce marivaudage qui nous paraît d'avant le déluge. Ni Jane Wyman, cependant habile comédienne, ni Ray Milland, que son rôle semble ennuyer, ne font oublier un instant l'exquise Irene Dunne et le spirituel Cary Grant. Seul Aldo Ray, dans le rôle du lourdaud, rivalise avantageusement avec Jack Benny. — J. D.-V.

QUO VADIS, film américain en Technicolor de MERWYN LE ROY. — Il n'est pas trop tard pour parler de ce film puisque la version originale vient seulement d'apparaître sur un écran parisien. Mais qu'en dire ? Pratiquement rien. C'est du travail sérieux où l'on a pas lésiné sur le décor et sur le figurant, le tout dans la tradition bien établie du film biblique de style hollywoodien. Mais si le genre peut donner *Samson et Dalila* où grand papa De Mille brode d'amusantes arabesques sans être dupe de sa propre naïveté de façade, il aboutit aussi à *Quo Vadis,* grande machine niaise, froide et laborieuse. — J. D.-V.

AU LECTEUR

N'oubliez pas que nous faisons paraître en Décembre deux numéros : celui-ci en début de mois et pour Noël un numéro spécial sur

La Femme et le Cinéma

Au sommaire :

LE MYTHE DE LA FEMME, par Jean Cocteau.

LETTRE A ANDRÉ BAZIN SUR UN SUJET INTRAITABLE, par Nicole Védrès.

NOS AMIES, LES FEMMES, par Marie-Claire Solleville.

HISTOIRE ET TECHNIQUE DE LA VAMP, par Lo Duca.

LE CINÉMATOGRAPHE CONSIDÉRÉ COMME PHÉNOMÈNE DE CULTURE, par Nino Frank.

VISAGE DE L'AMOUREUSE, par Philippe Demonsablon.

LA FEMME DANS LE CINÉMA FRANÇAIS DE 1945 A 1953, par Jacques Doniol-Valcroze.

LA FEMME JAPONAISE ET LE CINÉMA, par Suzanne Audrey.

des articles de : Alexandre Astruc, Jacques Audiberti, Pierre Kast, Jean-José Richer, Jacques Rivette, François Truffaut ;

la filmographie complète de Greta Garbo.

André Rossi

LIVRES DE CINÉMA

SCANDINAVIAN FILM, par FORSYTH HARDY, 62 pages, 114 illustrations, *The Falcon Press*, Londres, 1952. — Texte et photographies résument brièvement l'histoire du film scandinave. Bonne documentation.

A PICTORIAL HISTORY OF THE MOVIES, par DEEMS TAYLOR, 360 pages, 1.200 illustrations, *George Allen and Union Ltd*, Londres, 1949. — Nouvelle édition de cette intéressante histoire photographique du cinéma américain augmentée des années 1942 à 1949.

CHARLOT, par PETER COTES et THELMA NIKLAUS, traduction et introduction de S. MAUGHAM, 254 pages, 13 illustrations, *Nouvelles Editions de Paris*, 1951. — Traduction française d'un ouvrage dont nous avons déjà rendu compte.

LE CINEMA, par RENÉ QUINSON, 187 pages, *Editions de l'Hirondelle*, 1952. — Le point de vue catholique sur la profession, l'art et l'influence du cinéma.

VISAGES DU CINEMA ITALIEN, par BESTETTI, *Edizionne d'Arte*, Rome, 1952. — 30 photographies grand format des artistes contemporains. Notices biographiques.

MAKING A FILM (The Story of « Secret People », par LINDSAY ANDERSON, 223 pages, 63 illustrations, *George Allen and Union Ltd*, Londres, 1952. — L'histoire de la réalisation de ce film. Découpage, prise de vues, montage, sonorisation. Très bonne documentation photographique sur le travail en studio.

L'ARTE DEL FILM, par GUIDO ARISTARCO, 304 pages, 102 illustrations, Bompiani Milan-Rome, 1950, *Maison du livre italien*, Paris. — Très bonne anthologie sous la direction de ce critique réputé. Articles de Balasz, Canudo, Dulac, Eisenstein, Richter, Pudovkine, etc... Petite bibliographie.

LE CINEMA (Histoire d'un art), par GEORGES SADOUL, 524 pages, 102 illustrations, *Flammarion*, Paris, 1953. — Edition revue, corrigée et augmentée de cet excellent résumé de l'histoire du cinéma.

FILM AND ITS TECHNIQUES, par RAYMOND SPOTTISWOODE, 516 pages, 92 diagrammes, *Faber and Faber*, Londres, 1951. — Toute la technique cinématographique depuis la prise de vues jusqu'à la copie standard.

THE TECHNIQUE OF FILM EDITING, par KAREL REISZ, 228 pages, 17 planches photographiques, 22 diagrammes, *Focal Press*, Londres, 1953. — Le seul ouvrage complet sur la technique du montage. Nombreux exemples pris dans les films muets et sonores. Extraits de découpages (*La Corde, Louisiana Story, Citizen Kane*, etc...).

PAINTING WITH LIGHT, par JOHN ALTON (A.S.C.), 192 pages, 292 illustrations dont 50 diagrammes, *The MacMillan Company*, New York, 1949. — L'auteur de ce livre, directeur de la photographie pour T. Men, Canon City, He Walked by night, nous explique très simplement l'utilisation du matériel perfectionné que l'on trouve dans les studios hollywoodiens.

CLASSICS OF THE SWEDISH CINEMA, par BENGT IDELSMAN-ALMQUIST, introduction de V. SJOSTROM, 48 pages, 88 illustrations, *The Swedish Institute,*

Stockholm, 1952. — Excellent petit ouvrage qui couvre la période Stiller-Sjostrom. Contient des textes repris du Biografbladet et des photographies inédites tirées directement des films cités.

LE SANG DU POETE, par JEAN COCTEAU, 106 pages, 49 illustrations, *Edition du Rocher*, Monaco, 1948. — Réédition du découpage de ce film célèbre. Préface de 1946 et postface de 1932 par l'auteur.

CHARLIE CHAPLIN, par THÉODORE HUFF, traduction de P. SINGER, 308 pages, 148 illustrations, *Gallimard*, Paris, 1953. — Bonne traduction de l'ouvrage du regretté Huff avec quelques notes complémentaires sur *Limelight*. Quelques illustrations différentes de l'édition américaine.

LE CINEMA AU SERVICE DE LA FOI, par CHARLES FORD, 252 pages, 27 illustrations, *Plon*, Paris, 1953. — Panorama du cinéma religieux dans le monde et historique des relations Eglise-Cinéma.

24 IMAGES A LA SECONDE, par LÉON POIRIER, 268 pages, 25 illustrations, *Mame*, Paris, 1953. — Souvenirs et anecdotes par le réalisateur de *Jocelyn*, *La Brière*, *L'appel du silence*.

HISTOIRES INTERDITES, 126 pages, 32 illustrations, *Mame*, Paris, 1953. — Le scénario du film d'Augusto Genina préfacé par le R.P. Richard.

NAKED HOLLYWOOD, par MEL HARRIS, 62 pages, 155 photographies, *Pellegrini et Cudahy*, New York, 1953. — Savoureux recueil de « candid shots » par l'auteur de l'ouvrage similaire « Naked City » Weegee.

YUGOSLAV DOCUMENTARY FILMS, 15 pages, 19 illustrations, Belgrade (non daté). — Petite plaquette en langue française donnant la description de 50 documentaires.

THE WORLD OF ROBERT FLAHERTY, par RICHARD GRIFFITH, 194 pages, 74 illustrations, *Duell, Sloan & Pearce - Little, Brown & Cy*, New York, Boston. — Très important ouvrage écrit par le Directeur de la Film Library du Musée d'Art Moderne de New York. Le texte combine de façon très intelligente les souvenirs personnels de Flaherty, les lettres de Madame Flaherty et des amis du réalisateur, ainsi que des notes et commentaires sur le travail de l'auteur de *Moana*.

FILMBOKEN (première partie), par HUGO WORTZELIUS et NILS LARSSON, 384 pages, 600 photos, *Bokförlaget Orbis-Uppsala*, Stockholm, 1953. — Sorte de manuel du cinéma rédigé en collaboration sur différents sujets de films. En introduction un résumé de l'histoire du cinéma par Rune Waldekranz. L'histoire du cinéma suédois est traitée par Bengt Idestam-Almquist. D'autres articles sur l'évolution du cinéma à l'étranger, un essai sur la critique du film et une étude de Gösta Werner sur les courts-métrages, les films expérimentaux et les documentaires. Luxueuse présentation, très belle illustration.

A.R.

UN INDEX SEMESTRIEL

Indépendamment de l' « Index de la Cinématographie Française », publication annuelle dont nous avons dit déjà tout le bien qu'il convenait de penser, vient d'être édité sous le même titre un volume dont le dessein est identique mais la périodicité semestrielle. Son contenu vient utilement « recouper » et compléter l'Index rouge. Tous les films français et étrangers sortis en France depuis la libération sont classés ici et de toutes les manières possibles.

Il importe donc de louer sans réserve ces ouvrages — un bon nombre sont épuisés — dont la modestie de leur ambition n'altère aucunement l'intérêt que pourraient leur envier tels gros ouvrages où l'ignorance historique ne saurait pallier la faiblesse critique.

F.T.

Programmes de la Cinémathèque

(Décembre 1953)

(7, avenue de Messine, Paris-17e)

1er Décembre. 20 h. 30 (1912). Deed : *Boireau domestique.* — (1912). Bozetti : *Little Moritz se fait les muscles.* — (1912). Durand : *Onésime et le drame de famille.* — (1912). Migé : *Le Duel de Calino.* — (1912). Deed : *Boireau roi de la boxe.* — (1912). Monca : *Rigadin et son occarina.* — (1912). Durand : *Calino arroseur.* — (1912). Monca : *Les perruques de Rigadin.* — (1913). Perret : *Léonce amoureux.* — (1913). Monca : *Rigadin veut faire du ciné.* — (1913). Feuillade : *Le gendarme est sans culotte.* — (1913). Teddy : *Un hôtel tranquille.* — 22 h. 30. (1917). Sennett : *Amour et mécanique.* — (1917). Sennett : *La conquête de Fridolin.* — (1918). Sennett : *Hospitalité.* — (1918). Sennett : *A malin malin et demi.* — (1918). Sennett : *Ah ! ces poules.*

2 Décembre. (1919). Griffith : *Le Pauvre Amour.* — 3 Décembre. (1921). Stroheim : *Folies de Femmes.* — 4 Décembre. (1922). Linder : *L'Etroit Mousquetaire.* — 5 Décembre. 18 h. 30 et 21 h. 30. (1924). Stroheim : *Les Rapaces.* — 6 Décembre. (1924). Crisp : *Don X fils de Zorro.* — 7 Décembre. (1925). Eisenstein : *Le Cuirassé Potemkine.* — 8 Décembre (1927). Murnau : *L'Aurore.* — 9 Décembre. (1928). Stroheim : *Symphonie Nuptiale.* — 10 Décembre. (1928). Chaplin : *Le Cirque.* — 11 Décembre. (1929). Sternberg : *L'Ange Bleu.* — 12 Décembre (1930). Grémillon : *La Petite Lise.* — 13 décembre. (1930). Bunuel : *L'Age d'Or.* — 14 décembre. (1931). Sagan-Froelich : *Jeunes Filles en Uniformes.* — 15 décembre. (1933). Lang : *Le Testament du Dr Mabuse.* — 16 Décembre. (1936). Lang : *Fury.* — 17 Décembre. (1938). Eisenstein : *Alexandre Newsky.* — 18 Décembre. (1938). Renoir : *La Bête Humaine.* — 19 Décembre. (1939). Dovjenko : *Schors.* — 20 Décembre. (1939). Carné : *Le Jour se lève.* — 21 Décembre. (1940). Féjos : *Une poignée de riz.* — 22 Décembre. (1941). Dreyer : *Dies Irae.* — 23 Décembre. (1942). Grémillon : *Lumière d'Eté.* — 25 Décembre. (1942). Visconti : *Obsessionne.* — 26 Décembre. (1947). De Santis : *Chasse tragique.* — 27 Décembre. (1948). Ivens : *Les premières années.* — 28 Décembre. (1949). Varlamov : *Victoire d'un Peuple.* — 29 Décembre. (1951). Pratt : *La route est longue.* — 30 Décembre. (1952). Inagaku : *Entotsu No Mieru Basho* (*Là où se dressent les cheminées*).

Nous signalons à nos lecteurs la parution du catalogue annuel de LA LIBRAIRIE DE LA FONTAINE (13, rue de Médicis, Paris-8e), répertoire très complet de tous les ouvrages anciens et modernes concernant le cinéma.

PRIX DU NUMERO : 250 FR.

Abonnements 6 numéros :

- France, Colonies .... 1.375 frs
- Etranger .... 1.800 frs

Abonnements 12 numéros :

- France, Colonies .... 2.750 frs
- Etranger .... 3.600 frs

★

Adresser lettres, chèques ou mandats aux « Cahiers du Cinéma » :

146, Champs-Elysées, PARIS (8e)

Chèques Postaux : 7890-76 PARIS

★

◇ CHANGEMENT D'ADRESSE : joindre 30 francs et l'ancienne adresse.

◇ POUR TOUS RENSEIGNEMENTS joindre un timbre pour la réponse.

Le Directeur-Gérant : L. KEIGEL.

Imprimerie HÉRISSEY, Evreux, N° 1109. — Dépôt légal : 4e trimestre 1953.

Printed in France

PRIX DU NUMÉRO : 250 FRANC